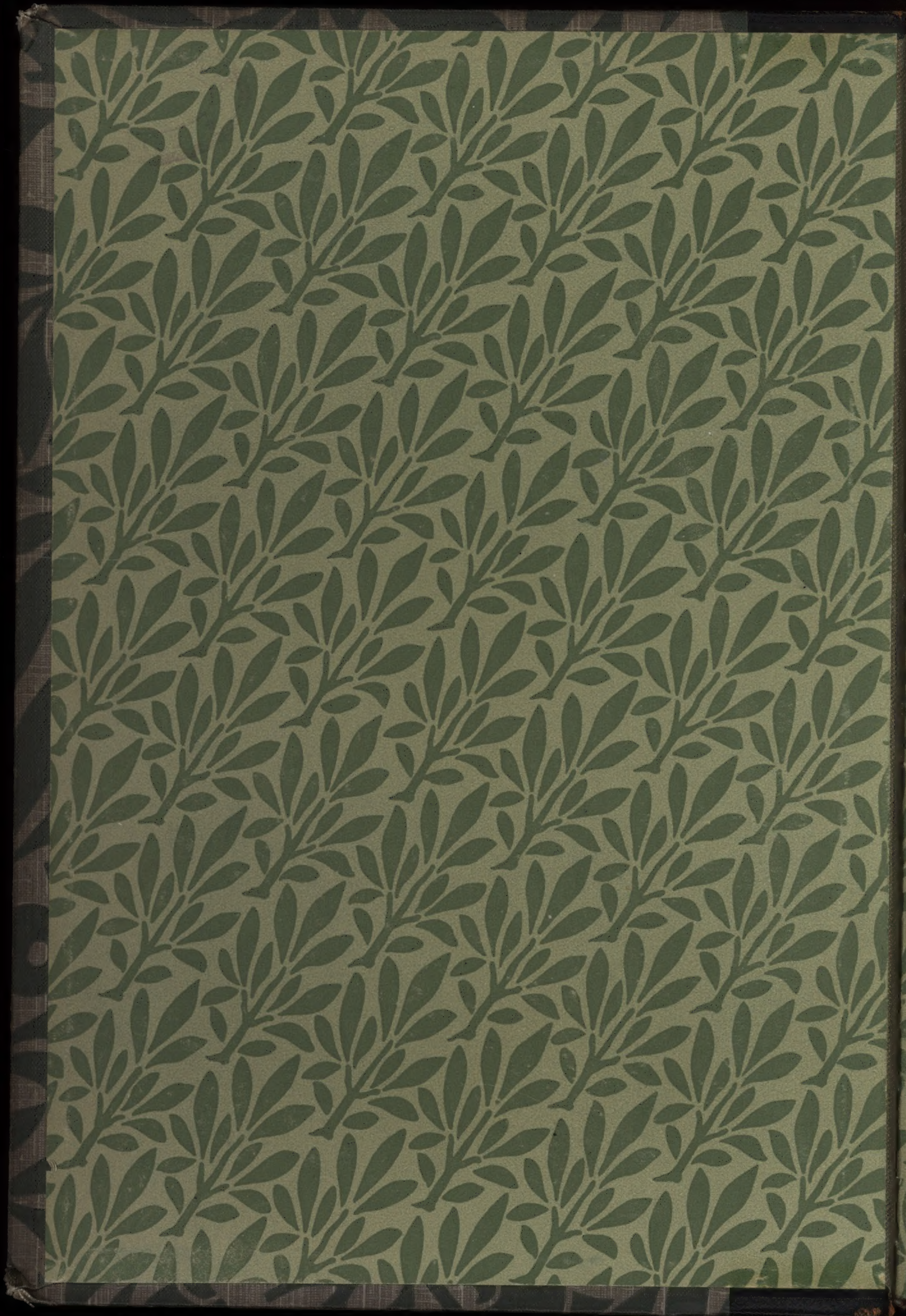






Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker.

Geschichte der Kunst
aller Zeiten und Völker.

Von

Karl Woermann.

Zweiter Band:

Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.

Mit 418 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 39 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

Leipzig und **Wien.**

Bibliographisches Institut.

1905.

Vorwort.

Der zweite Band der „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" ist nach denselben Grundsätzen gestaltet worden wie der erste. Die günstige Aufnahme, die der erste Band nicht nur in weiteren Kreisen kunstsinniger Leser, sondern auch bei vielen Fachgenossen gefunden hat, läßt mich hoffen, auch im zweiten Bande einen gangbaren Mittelweg zwischen allgemeinverständlicher und wissenschaftlicher Darstellung eingeschlagen zu haben. Die maßgebenden Kunstschriftsteller, die ich, in manchen Fällen auf die Gefahr hin, die Selbständigkeit meiner Anschauung verkannt zu sehen, doch überall in ihrem Bereiche hervorheben zu müssen glaubte, sind hier wie dort im Texte nur genannt, im Schriftennachweis aber mit ihren Werken, Abhandlungen und Aufsätzen in alphabetischer Anordnung angeführt worden; doch ist, um den Text zu entlasten, im Gegensatz zu dem im ersten Bande befolgten Verfahren, nicht überall streng daran festgehalten worden, in den Schriftennachweis nur solche Schriften aufzunehmen, deren Verfasser im Texte genannt worden waren. Daß diese Ausdehnung in engen Grenzen bleiben mußte, wie es sich ja im ganzen Schriftennachweis nur um eine Auswahl aus dem überreichen, seit einem Jahrzehnt lawinenartig anwachsenden kunstgeschichtlichen Schrifttum handeln konnte, braucht hier wohl nicht betont zu werden. Indem ich die Schriften nenne, derer ich selbst mich bedient habe, darf ich annehmen, zugleich dem Leser eine empfehlenswerte Auswahl an die Hand gegeben zu haben.

Wenn dieser zweite Band, wie ich hoffe, einen einheitlicher abgerundeten Eindruck macht als der erste, so liegt das bei der größeren Einheitlichkeit der Entwickelung der Kunst der christlichen Völker in der Natur der Sache. Meine Verteilung und Gliederung des gewaltigen Stoffes aber muß sich selbst rechtfertigen; doch bin ich weit entfernt davon, in dieser Beziehung nur eine Einteilung für die allein richtige zu halten. Jeder Verfasser darf und muß gerade in der Anordnung seine Eigenart wahren und vertreten. Der Wortstreit über die Benennung der Perioden liegt mir fern. Es kam mir vor allen Dingen darauf an, soweit wie irgend möglich voranzustellen, was im Nachfolgenden vorausgesetzt oder weiter entwickelt werden mußte, und im allgemeinen eine aufsteigende Linie

einzuhalten. Die Entwickelung aber habe ich auch in diesem Bande weniger durch lange Erörterungen über sie als durch die Hervorhebung der Erscheinungen selbst in ihrer Stufenfolge klarzulegen versucht.

Wer diese oder jene Angabe im Texte dieses Buches vermissen, manches andere weiter ausgeführt zu sehen wünschen sollte, möge sich überzeugen, daß der Umfang dieses Bandes bereits bis zum höchsten zulässigen Maße angewachsen ist. Aus dem unerschöpflichen Borne des künstlerischen Schaffens der Völker hervorzuholen und entstehungsgeschichtlich zusammenzustellen, was Fachgenossen und Laien als das Wichtigste für die Erkenntnis der Gesamtentwickelung erscheinen werde, war das Ziel, das mir vorschwebte.

Manchen Fachgenossen habe ich für gütige Unterstützung meiner Studien auch zu diesem zweiten Bande herzlich zu danken, vor allen Dingen auch dieses Mal meinen Dresdner Freunden und Kollegen: besonders Woldemar v. Seidlitz für Rat und Hilfe verschiedener Art, Cornelius Gurlitt für das reiche baugeschichtliche Material, mit dem er mich gütigst versehen hat, Georg Treu für freundliche Vermittelung des Verständnisses einiger russischer Schriften und Paul Herrmann für manche Nachweise zur Geschichte der Bildhauerei. Endlich darf ich aber auch nicht vergessen, der Redaktion der Verlagsanstalt meinen verbindlichsten Dank für die außerordentliche Mühe und Sorgfalt auszusprechen, die sie der Drucklegung des Werkes gewidmet hat.

Dresden, im Oktober 1905.

Karl Woermann.

Inhalts-Verzeichnis.

Viertes Buch.

Die Kunst des späteren Mittelalters von der Mitte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts.

Fünftes Buch.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

Abbildungen im Text.

Einleitung.

Als Jesus von Nazareth durch seinen Tod am Kreuze in Jerusalem eine neue, tiefinnerliche Weltanschauung begründet hatte, strahlte die alte Welt noch in der schönsten Nachblüte ihrer Kunst. In weitem Umkreis um Palästina herum erhoben sich noch immer neue, üppig mit Bildwerken und Gemälden geschmückte Prachtbauten der im Osten bereicherten hellenischen und der von Hellas berührten östlichen Kunst; und auch in Rom hatten die heidnischen, vom hellenistischen Osten befruchteten Künste noch lange nicht ihr letztes Wort gesprochen; ja selbst, als in der stillen Gräberwelt Roms die ersten christlichen Sinnbilder und die frühesten Darstellungen aus den heiligen Schriften der Christenheit, die wir im Zusammenhang verfolgen können, malerische oder plastische Gestalt gewannen, fehlten dem Bilde der ewigen Stadt noch eine Reihe ihrer majestätischsten Prachtbauten, wie die Thermen Caracallas und Diokletians und das Pantheon in seiner jetzigen Gestalt, hatte die hellenistische Bildnerei ihre letzten eindrucksvollen Schöpfungen, wie den Typus des vergötterten Bithyniers Antinous und das Reiterstandbild Mark Aurels, noch nicht geschaffen, führte die heidnische Malerei noch so technisch bedeutsame Werke aus wie die letzten der hellenistisch-ägyptischen Mumienbilder, wie die Mosaiken aus der Villa Hadrians und zahlreiche Wandbilder, von denen nur die Landschaftsbildchen der Gräber der Via Latina hervorgehoben seien.

Das Christentum schenkte der Kunst zunächst keine neuen Formen, sondern nur einen neuen Inhalt. Dies gilt von der Baukunst, die in den Kirchengebäuden, in denen die Gemeinden sich versammeln und die gottesdienstlichen Handlungen vollzogen werden sollten, in höherem Grade als je vorher zur Innenkunst wurde; dies gilt aber besonders von den darstellenden Künsten, die sich unter christlichen Händen, von Zierfiguren abgesehen, ängstlich den heidnischen Gestalten und Geschichten entzogen, um sie erst durch sinnbildliche, dann durch wirkliche Gestalten des Heilands und der Seinen, durch Vorgänge aus dem Alten Testament, die als Vorbilder der Begebenheiten des Neuen Testamentes aufgefaßt wurden, schon früh aber auch durch die Geschichten des Neuen Testamentes selbst zu ersetzen. Die Verbildlichung der heiligen Gestalten und Geschehnisse wurde dabei, wenn man sich ihren dekorativen Wert in Mosaik und Malerei, in Relief- und Rundbildnerei auch gefallen ließ, noch durch das ganze Mittelalter hindurch mit der Notwendigkeit entschuldigt, dem Volke, das nicht lesen konnte, auf bildlichem Wege die Kenntnis der heiligen Personen und Vorgänge zu übermitteln. Die alte Gewohnheit der Mittelmeervölker, das Göttliche in bildlicher Gestalt zu verehren, beförderte die Entstehung christlicher Bilderkreise. Traten Christus und die Seinen

an die Stelle des alten heidnischen Zwölfgötterhimmels, so ging der alte, ehrwürdige Heroenkultus unvermerkt in die Heiligenverehrung über. Die Nimben und Strahlenkränze der antiken Lichtgottheiten verwandelten sich in die Heiligenscheine des christlichen Himmels. Die heiligen Gestalten aber wurden, wenn auch manchmal im Anschluß an alte Typen, aus der neuen Überlieferung heraus neu geschaffen. Gleich die frühen Christenverfolgungen, durch die Hunderte für ihre heiligen Überzeugungen starben, schufen jene Scharen von Märtyrern, die als die ältesten Heiligenheroen in den christlichen Kunsthimmel einzogen; und jedes Jahrhundert brachte Scharen neuer Heiliger; und jeder Heilige hatte seine besonderen, meist tragischen Erlebnisse auf Erden gehabt, die der christlichen Kunst eine ungeahnte Fülle immer neuer Gestalten und Begebenheiten zuführte. Die Lehre von der künstlerischen Darstellung dieser Persönlichkeiten und Geschehnisse (christliche Ikonographie) aber ist zu einem besonderen Zweige der Kunstwissenschaft geworden, der in diesem Buche freilich nur gestreift werden kann.

Daneben erhielten sich allerdings einzelne unverfängliche Gestalten der heidnischen Mythologie, wie die Sonnen- und Mondgottheiten, die Meer- und Flußgötter, die man als Naturpersonifikationen gelten ließ, in besonderen Fällen während des ganzen Mittelalters; dazu brachte die scholastische Philosophie ihre eigenen Verkörperungen der Tugenden, der Künste, der Wissenschaften zur Geltung, neben denen andere Begriffsverkörperungen einen gewissen Zusammenhang zwischen der alten und der mittelalterlichen Welt aufrecht erhielten; obendrein aber führten die Weltgeschichte, die Dichtkunst und das tägliche Leben, dem zunächst die Bildniskunst entsprang, schon ziemlich früh auch weltliche Stoffe zum Schmucke weltlicher Gebäude, Geräte und Bücher in die Kunst der christlichen Völker ein, die sich, nachdem sie in den unangefochtenen Besitz ihres Glaubens gelangt waren, stark genug fühlten, auch in der Kunst Menschen unter Menschen zu sein. Aber die Entwickelungsgeschichte der Kunst der christlichen Völker läßt sich doch so gut wie die der außerchristlichen Völker vorzugsweise an ihren religiösen Gebäuden und Darstellungen verfolgen. Was dem Volke am heiligsten ist, haben seine Künstler von jeher auch am würdigsten gestaltet, haben seine Hüter aber auch am sorgfältigsten vor den Stürmen der Zeiten zu bewahren verstanden.

Daß die neue Weltreligion als solche keine neue künstlerische Formensprache mitbrachte, versteht sich um so mehr von selbst, als der jüdische Glaube, aus dem sie hervorging, der Gottheit zwar prächtige Tempel zu bauen gestattete, allen bildlichen Darstellungen jedoch grundsätzlich entgegen war. Daß die junge christliche Kunst sich aber in einem Zeitalter entwickelte, dessen künstlerisches Formengefühl in einem Umbildungsprozesse begriffen war, der uns mit Recht als Verfall des antiken, von den Einzelformen ausgehenden Kunstempfindens erscheint, war für ihre Entwickelung vielleicht nicht einmal ein Unglück. Die Richtung der spätantiken Kunst, die, wenn Riegl recht hat, die Herausarbeitung einer künstlerischen Gesamtwirkung im Sinne der Neuzeit vorbereitete, erscheint dadurch fast als Errungenschaft der christlichen Kunst, die mit ihr wuchs und wurde. Daß die Einzelformen verfielen, je mehr der Blick sich aufs Ganze und seinen Inhalt richtete, ist erklärlich genug. Die neue Vorwärtsbewegung aber setzte sich, anfangs kaum bemerkbar, in langsamem Fortschreiten bis in die „Renaissance-Kunst" des 15. Jahrhunderts fort, in der doch auch nur die Wiederaufnahme der hellenistisch-römischen Bau- und Zierformen wirklich eine „Wiedergeburt" der Antike war, während die Zurückeroberung der Natur in jahrhundertelangem selbständigen Ringen erfolgte.

Die Baukunst, die nach dem Mailänder Duldungserlaß von 313 rasch Haupt und Hände zu bahnbrechenden Neuschöpfungen im Anschluß an östliche, hellenistische und römische

Vorbilder erhoben hatte, blieb, schon weil sie dem unmittelbarsten Bedürfnis der christlichen Gemeinden diente, während des ganzen Mittelalters die eigentliche Führerin, die die Formensprache der darstellenden Künste beeinflußte. Bestand ihre eigenste Leistung, wie gesagt, zunächst in der Schaffung und Gliederung neuer Binnenräume, die im Osten als Zentralbauten, im Westen als Langbauten ihre höchste Zweckmäßigkeit und Schönheit erreichten, so trat in ihren Einzelformen im ersten Jahrtausend der christlichen Kunst um so offensichtlicher der Verfall hervor. Im hohen Mittelalter aber arbeitete sich die Baukunst des Abendlandes aus der Roheit ihrer äußeren Formen siegreich zu neuen Gestaltungen hindurch, die, zugleich von dem strengsten und folgerichtigsten Aufbau getragen, den die Kunstgeschichte kennt, nur ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit leben. Die romanischen und gotischen Dome des Mittelalters gehören zu den großartigsten und erhabensten, die gotischen zugleich zu den selbständigsten Schöpfungen der Weltgeschichte der Baukunst. Aber das „Erbe der Antike" war stärker als die Errungenschaft des Mittelalters. Wir werden sehen, daß der antike Stil der Macht der Gotik nach nur zweihundertjähriger Vorherrschaft in Europa wieder ein Ende bereitete.

Nicht minder deutlich als in der Baukunst tritt die Rückläufigkeit der Formensprache in den darstellenden Künsten hervor. Bis zum Frontalstil (vgl. Bd. I, S. 10 und sonst) vollzog sich diese Rückläufigkeit freilich nur in der Bildhauerei und auch in ihr nur in vereinzelten Fällen. Reste der von der griechischen Kunst errungenen Bewegungsfreiheit der Körper blieben auch der Bildnerei des „finstersten" Mittelalters erhalten. Aus eigenen Kräften eroberte sie am frühesten im Anschluß an die Edelgotik der französischen Kathedralen, wieder vom „Kontrapost", dem Gegensatz von Stützbein und Spielbein (Bd. I, S. 318) ausgehend, jene reife Beherrschung der Formensprache zurück, die die höchste Idealität der Auffassung mit lebendiger Natürlichkeit der Anschauung zu verbinden versteht. So voll wie in der Antike aber tritt der Wirklichkeitssinn in den plastischen Bildwerken der christlichen Kunst doch erst gleichzeitig mit der Renaissancebewegung, wenn auch unabhängig von ihr, in die Erscheinung.

In der Malerei handelt es sich besonders um die Wiedereroberung der räumlichen Anschauung. Hatte die hellenistische Kunst die räumliche Täuschung in den Flächendarstellungen, die sich allein durch allseitiges Verständnis der Perspektive erreichen läßt, nur bis zu einem gewissen, aber doch hohen Grade entwickelt, so macht sich gerade in dieser Beziehung in der frühchristlichen Kunst allmählich ein vollständiger Verfall geltend. Freilich kehrte die Malerei niemals oder doch nur, wo es durch dekorative Absichten bedingt war, zu der Kindlichkeit der ältesten Malerei zurück. Verlor sie auch das Gefühl für den räumlichen Zusammenhang völlig, so zeigt die Zeichnung der vereinzelt dargestellten Gebäude und Gegenstände doch immer noch Reste von Verkürzungen und Abschrägungen, die an alte perspektivische Gewohnheiten erinnern; die einzelnen Gestalten bewahren immer noch Spuren der rundenden Modellierung, und in Einzelgruppen treten doch schon früh neuartige Massen- und Tiefenwirkungen hervor. Wir werden sehen, daß der Kampf um die räumliche und körperliche Ausgestaltung der Flächendarstellungen im Norden wie im Süden Europas jahrhundertelang im Vordergrund der Entwickelungsgeschichte der Malerei steht, bis der Sieg jenes Stils, der jedes Bild als einen Ausschnitt aus der großen Welt der Erscheinungen auffaßt, hier ganz zuletzt eine Linien- und Luftperspektive erzeugt, wie sie selbst das Altertum nicht besessen hatte.

Diese ganze Entwickelungsgeschichte der Kunst der christlichen Völker während der ersten 1500 Jahre unserer Zeitrechnung, die uns in diesem Bande beschäftigen soll, ist im einzelnen reich an Schlaglichtern, die auf die Gesetzmäßigkeit des Werdeganges fallen, reich

an Abweichungen vom geraden Wege, aber auch reich an Überraschungen, die durch unerwartete Zusammenhänge oder durch individuelle Sonderbestrebungen bedingt werden. Die Weiterentwickelung geht oft deutlich erkennbar von bestimmten Mittelpunkten aus, von denen sie nach allen Seiten oder doch nach einer Seite hin ausstrahlt, geht oft aber auch, woran wir gegen Andersdenkende festhalten, von unsichtbaren, sozusagen seelischen Zeitströmungen geleitet, an verschiedenen Orten zugleich, unabhängig in derselben Richtung voran, verzweigt sich, vereinigt sich wieder und führt schließlich überall zu nationalen Unterschieden innerhalb des gleichen Zeitstils. Große Meister aber, deren Schöpfungen, obwohl auch sie zeitlich bedingt sind, von der Nachwelt als ewiggültig anerkannt werden, greifen erst nach mehr denn tausendjähriger Massenarbeit bahnbrechend in die Entwickelung der christlichen Kunstgeschichte ein. Überall die verbindenden Fäden aufzudecken, gehört unstreitig zu den Hauptaufgaben der Kunstgeschichte, wie wir sie verstehen; und die Forschung ist, der Kärrnerarbeit müde, seit einem Jahrzehnt in der Tat eifriger als früher bestrebt, den inneren Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Entwickelungsschritte zu erkennen und zu kennzeichnen. Es versteht sich von selbst, daß wir uns diesen Versuchen, soweit sie uns überzeugen, mit Genugtuung anschließen werden; aber freilich werden wir uns durch unerwiesene Vermutungen auch nicht blenden lassen dürfen. Zunächst müssen wir die Tatsachen selbst reden lassen und lieber die Lücken unsers Wissens eingestehen, als vorgefaßten Meinungen älterer und jüngerer Art zuliebe unerwiesene Zusammenhänge voreilig als geschichtliche Wahrheiten verkünden.

Sind wir überzeugt, daß Form und Inhalt in den höchsten Kunstschöpfungen aller Zeiten und Völker restlos ineinander aufgehen müssen, so dürfen wir freilich nicht verkennen, daß die christliche Kunst der Frühzeit und des Mittelalters noch manche Forderungen unerfüllt läßt. Aber gerade der Kampf des gefesteten Inhalts um die geeignete Form, der uns überall entgegentritt, wo die fortschrittliche Bewegung einsetzt, wird unsere Teilnahme in Anspruch nehmen; und schließlich wird der schlicht durchgeistigte und innig beseelte Inhalt der christlichen Kunstwerke in der befangenen Formensprache der Frühzeit und des Mittelalters ergreifender und sogar künstlerischer auf uns einwirken als in der glatteren Vollendung mancher späteren Schöpfungen. Die herbe Jugendfrische des 15. Jahrhunderts aber wird uns vollends begeistern und hinreißen. In ihr gipfelt die Entwickelung, der wir in diesem Bande zu folgen haben. Zu ihr kehren aber, wie zu einem Jungbronn, auch die spätesten Zeiten zurück, wenn sie ihre Runzeln glätten und ihre Schlaffheit beleben wollen.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Altertums
(um 100—750).

I. Die frühchristliche Kunst der ersten drei Jahrhunderte.

1. Einleitung. — Die frühchristliche Baukunst vor Konstantin dem Großen.

Der Spätherbst der hellenistisch-römischen wurde unversehens zum Vorfrühling der christlichen Kunst. Aus geistigem Ringen wurde die neue Kunst geboren, und nicht zu den Sinnen, sondern zum Geiste wollte sie reden; aber der angestammte Kunstsinn der alten Welt war immer noch stark genug, um die neuen künstlerischen Gedanken zu verarbeiten und teilweise sogar mit neuen Formen auszustatten; und wenn gerade in der Baukunst der leidensreichen ersten drei Jahrhunderte des Christentums diese künstlerische Kraft des neuen Glaubens sich erst in eng umschriebenen Grenzen äußerte, so liegt das zunächst an den Verfolgungen, die christliche Bauwerke nicht aufkommen ließen oder immer wieder zerstörten.

Das Bedürfnis, den heidnischen Tempeln christliche Kirchen an die Seite zu setzen, entwickelte sich allmählich mit dem Wachstum der Gemeinden und der Ausbildung ihres Gottesdienstes. Ihre regelmäßigen Versammlungen veranstalteten die Christen der ersten Jahrhunderte in den Wohnhäusern wohlhabender Glaubensgenossen. Schon im 2. Jahrhundert aber reichten die Räume der Privatgebäude nicht überall mehr aus, die schnell wachsenden Gemeinden aufzunehmen; und die Schriftquellen lassen in der Tat keinen Zweifel daran, daß schon in dieser Zeit hier und da, namentlich in Kleinasien, besondere christliche Versammlungshäuser erbaut wurden. Strzygowski hat auch wahrscheinlich gemacht, daß einige kleinasiatische und syrische Langbau- und Zentralkirchen auf Vorbilder des 3. Jahrhunderts zurückgehen; aber von keinem erhaltenen christlichen Gotteshause läßt sich nachweisen, daß es in vorkonstantinischer Zeit entstanden ist.

In großer Anzahl haben sich dagegen frühchristliche Friedhofsanlagen (Cömeterien) in unsere Zeit herübergerettet. Die Achtung vor dem Frieden der Gräber, die die heidnischen Gesetze vorschrieben, verlieh auch den Ruhestätten der christlichen Toten einen gewissen Schutz. Besser aber als die hier und dort wieder aufgedeckten oberirdischen, haben sich die zahlreichen unterirdischen Totenstädte (Katakomben) erhalten, denen die ersten Christen den Vorzug gaben, wo immer der Boden fest genug war, seine Aushöhlung zu gestatten.

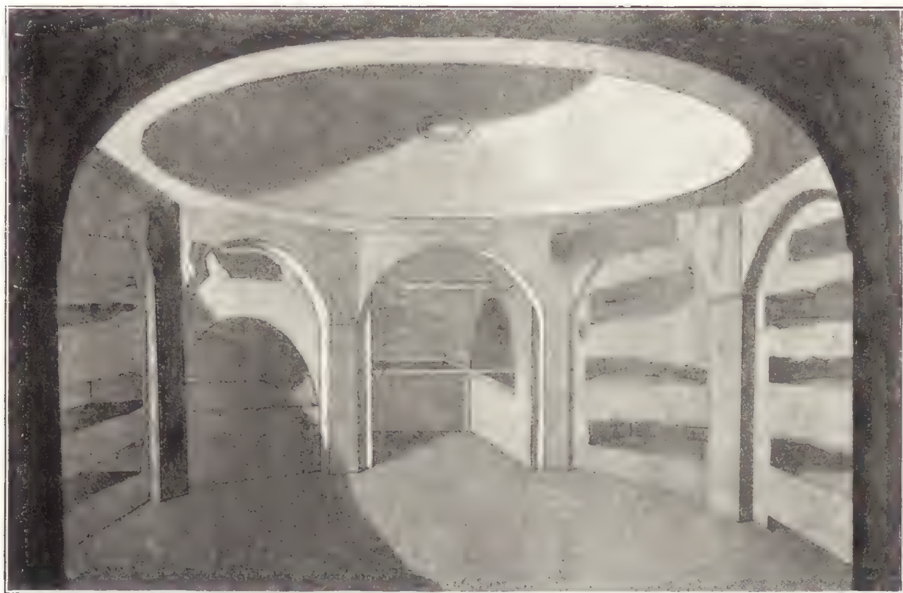
Auf dem Wege von Palästina, ihrer Heimat, nach Rom, der Welthauptstadt, sind erst wenige dieser christlichen Felsengräberstätten aufgedeckt worden. Das kreuzförmige Felsengrab in Palmyra (um 259), dem eine besondere Bedeutung für die Entwickelung der kreuzförmigen Kirchen beigemessen worden, ist zugegebenermaßen, wie seine wichtigen Malereien, heidnischen Ursprungs. Doch haben sich im hellenistischen Osten frühchristliche Katakomben z. B. in Alexandria, in Kyrene und auf Melos, im hellenistischen Westen auf Sizilien, besonders in Syrakus, und in Neapel erhalten. Auch in Mittelitalien fehlt es nicht an christlichen Grabstätten dieser Frühzeit. Weitaus die meisten und lehrreichsten aber besitzt Rom. Vor allen Toren der ewigen Stadt folgen die weitverzweigten Katakomben unterirdisch dem Zuge der großen Straßen, die ins Freie führen. Zu den ältesten und wichtigsten „Cömeterien" Roms, deren heutige Benennungen zum Teil willkürlich sind, gehören im Süden der Stadt die Friedhöfe des Praetextatus und des Calixtus an der Via Appia, das Cömeterium der Domitilla an der Via Ardentina, im Norden der Stadt der Friedhof der Priscilla an der Via Salaria und das sogenannte Ostrianum mit dem Cömeterium der hl. Agnes an der Via Nomentana, im Westen die Gräberanlagen der hl. Petrus und Marcellinus an der Via Labicana.

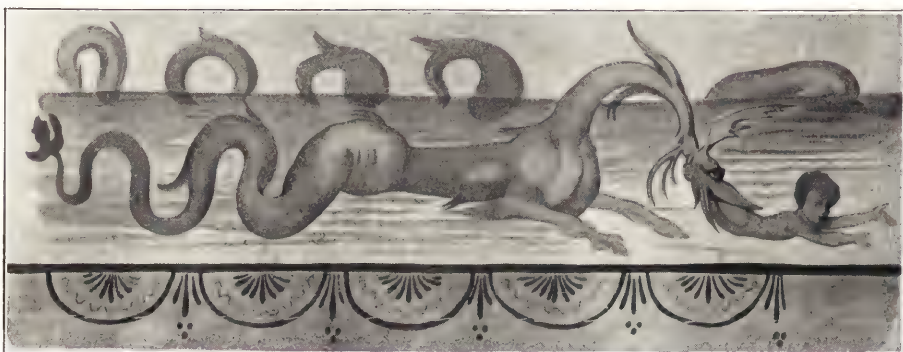


Friedhofszelle auf dem Cömeterium des Calixtus in Rom. Nach G. B. de Rossi.

Auch den unterirdischen Totenstädten fehlte es nicht völlig an oberirdischen Bauteilen. Unter freiem Himmel lagen die von Marchi und de Rossi entdeckten Friedhofszellen (Cellae cimeteriales), die für die auch den Christen gestatteten Totenfeiern bestimmt waren. Es waren Nischenbauten, wie sich ihrer zwei auf dem Cömeterium des Calixtus erhalten haben (Abb. oben). Beide bestehen aus einem Raume quadratischen Grundrisses, der an drei Seiten mit einem halbrunden Ausbau (Apsis) versehen ist. Daß ursprünglich aber auch die Eingänge mancher Gräberstraßennetze mit oberirdischen Vorbauten geschmückt gewesen, zeigt z. B. die stattliche Eingangshalle, die über dem Friedhof der Domitilla freigelegt worden ist.

Die unterirdischen Gänge und Gemächer, die wir mit frommen Schauern betreten, wiederholen sich nicht selten in verschiedenen, matt durch Lichtschächte erhellten Stockwerken übereinander. Die Grabstätten befanden sich in den Wänden, seltener im Fußboden der Gänge und Kammern. Das Einzelgrab bestand in der Regel aus einer flachen, liegenden







Taf. 1. Römische Katakomben.

a und c Gemächer im Friedhof des Praetextatus. — b Gemälde (Jonas im Rachen des Walfisches) aus dem Friedhof der Priscilla. *Nach L. Perret.*

Rechtecknische (Loculus), deren obere Seite sich leise zum Fußende senkte. Ihre Verschlußplatte wurde mit Gedächtnisinschriften und Sinnbildern des Glaubens verziert. Reichere ließen über ihrem Grabe eine Bogennische mit flacher Rückwand (Arcosolium) aushöhlen. Für angesehene Familien aber, die im Tode vereint bleiben wollten, erweiterten sich die Gänge zu jenen Grabkammern (cubicula, cryptae), in denen Sarkophage aufgestellt oder Wandgräber geschaffen wurden (Taf. 1).

Kreisrunde Katakombengemächer sind auf Sizilien häufig, in Rom in dieser Frühzeit ausgeschlossen. Doch rund ausgehauene Deckengewölbe kommen auch in der ewigen Stadt vor; und halbrunde Wandnischen beleben auch hier nicht selten die Wände der viereckigen oder unregelmäßig gestalteten Gemächer. Ihr Hauptschmuck besteht in Wandgemälden. Hier und da treten jedoch auch plastische Säulen und Pilaster in ihnen hervor. Die „Crypta quadrata" des heiligen Januarius im Cömeterium des Praetextatus in Rom wirkt durch ihre Marmortäfelung, ihre Pilaster und ihre Tonfriese als eine Art Prachtwerk frühchristlicher Baukunst; und größere Halbsäulen neben Nischen stehen in dem großen, gegliederten Raume des Coemeterium Ostrianum, der von der römischen Schule und von Kraus als Hauptbeispiel der „Katakombenkirchen" dieses Zeitraums genannt wird.

Die Säulen, Halbsäulen und Pilaster der frühen christlichen Grabkammern entfernen sich übrigens bereits deutlich genug vom alten klassischen Formenadel. In einer Kammer zu Kyrene sieht man plumpe, kurze Rundsäulen mit massigen Kapitellen, die nur an den Ecken ionische Volutenansätze zeigen; in einem Gemache des Praetextatus-Calixtus-Friedhofs zu Rom (Taf. 1, Fig. c) werden die Kapitelle von kaum noch korinthisch zu nennenden Kränzen formloser stehender Blätter gebildet. Eine üppige Grottenbaukunst im Sinne altägyptischer oder altindischer Felsengräber zu entfalten, aber lag nicht im Sinne der „Fossoren", der Handwerker, die in Rom diese Grabstätten höhlten.

2. Die frühchristliche Malerei vor Konstantin dem Großen.

Die Malerei der ersten christlichen Jahrhunderte hält uns in den Katakomben fest; gerade die Malerei breitete ihren künstlerischen Schimmer über die Wände und Decken der Ruhekammern der Toten aus; und gerade in der Katakombenmalerei scheint die christliche Kunst überhaupt zuerst ihre Schwingen zu selbständigem Fluge geregt zu haben.

Die Katakombenforschung G. B. de Rossis, L. Perrets, Th. Rollers, Jos. Wilperts, F. X. Kraus', Viktor Schultzes, Joh. Fickers, Orazio Marucchis und Jos. Führers, um älterer nicht zu gedenken, hat vor allen Dingen unsere Kenntnis der Katakombenmalerei befruchtet; und neben den Sonderarbeiten über diese, die Forscher wie Eug. Müntz, Louis Lefort, O. Pohl, Ad. Hasenclever, A. de Waal, Edg. Hennecke und, neuerdings alles zusammenfassend, Jos. Wilpert veröffentlicht haben, stehen die akademischen Einzelschriften über fast jeden besonderen Darstellungsgegenstand der altchristlichen Kunst, deren Widersprüche und Meinungsverschiedenheiten zum Teil auf der Verschiedenheit der Bekenntnisse ihrer Verfasser beruhen.

Künstlerisch betrachtet, gehören die Katakombenmalereien Roms, auf die wir hauptsächlich angewiesen bleiben, zu den handwerksmäßig ausgeführten hellenistisch-römischen Gräberfresken. Wie in den unterirdischen Wandgemälden Etruriens und Roms, herrscht auch in ihnen, von Ausnahmen abgesehen, der schon durch die Dunkelheit der Räume bedingte weiße Wandgrund vor. Dieser ist stets, die Malereien sind nur zum Teil „al fresco", d. h. auf dem nassen Kalkbewurf ausgeführt, zum anderen Teil erst daraufgesetzt, nachdem er getrocknet. Wenngleich

hier und da kleine idyllische Landschaftsdarstellungen vorkommen und es an landschaftlichen Andeutungen auch manchen Figurendarstellungen nicht fehlt, heben diese sich im ganzen doch ohne geschlossenen Hintergrund von der Wandfarbe ab. Zu schwarz gezeichneten Umrissen aber sind die Katakombenbilder dieser christlichen Frühzeit noch nicht zurückgekehrt; die Gestalten sind noch weich und natürlich umgrenzt, und die älteren Bilder zeichnen sich vor den jüngeren durch eine reinere Formensprache und eine frischere Vielfarbigkeit aus.

Dem malerischen Schmucke der quadratischen Decken der Grabkammern pflegt, wie gleichzeitigen heidnischen Deckenverzierungen, eine Feldereinteilung zugrunde zu liegen, die, von einem kreisrunden Mittelfelde ausgehend, einen äußeren Kreis oder ein Achteck ins gleichseitige Viereck beschreibt und durch Diagonallinien verschieden gestaltete Bildflächen erzielt (Taf. 2, Fig. a). Die Trennungslinien dieser Felder bestehen oft nur aus roten oder blauen Strichen. Nicht selten jedoch sind diese auch mit Häkchen, Dreiecken, Zahnschnitten, Halbkreisen, Stufenverzierungen besetzt oder in aufgelöste ionische Perlstäbe verwandelt. Die beliebtesten altgriechischen Schmucklinien, das Band überkippender Wellen und das Mäanderband, sind hier selten geworden. Um so öfter treten Pflanzenranken, Laubzweige, Weinstöcke, Blütenstengel, Langkränze und Blumenvasen an die Stelle der einfachen Linien oder zwischen sie; und der Akanthus erscheint vorzugsweise als Deckblatthülle, aus der Blätterstengel und Blütenranken emporsteigen.

Unbefangen und ohne Umdeutung werden heidnische Tier- und Menschengestalten, deren mythologische Bedeutung längst in ihren Zierwert aufgegangen war, in die christliche Verzierungskunst herübergenommen. Panther, Böcke, Seepferde, Vögel, Maskenköpfe (Taf. 2, Fig. g) wechseln mit langbekleideten Genien, Psychen, ungeflügelten Liebesgöttern und Flügelknäblein, die, so ähnlich sie späteren christlichen Englein sehen, hier doch durchaus nicht als solche aufzufassen sind. In anderen Fällen werden antike Sinnbilder in christliche umgedeutet, wie uns dies beim Dionysischen Weinstock mit besonderer Deutlichkeit entgegentritt. Hatte Jesus doch selbst zu seinen Jüngern gesagt: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben.“ Die Taube wird von der frühchristlichen Malerei als Sinnbild des christlichen Seelenfriedens aufgenommen (Taf. 2, Fig. e), während dem Pfau, der überall sein schillerndes Gefieder ausbreitet, Unverweslichkeit zugeschrieben wurde, um ihn als Sinnbild der Unsterblichkeit künstlerisch verwerten zu können. Die Deutung des Ankers auf die Hoffnung der Christen ist schon im Ebräerbriefe gegeben. Die Sinnbilder des Fisches und des Lammes aber leiten zu den eigentlichen Gemälden hinüber, in denen sie mit den Gestalten des Fischers und des guten Hirten verbunden werden. Der angelnde Fischer ist ein Bild der Fischerapostel, die in Zukunft Menschen fischen sollen. Die Beziehung des Wassers, des Lebenselementes des Fisches, auf das Wasser der Taufe trat früh hinzu. Der Fisch erscheint daher zunächst als Sinnbild des getauften Christen, erst etwas später, dann aber überaus häufig, als Sinnbild des Heilands selbst. Die Wandlung vollzog sich, wie frühe Kirchenschriftsteller bestätigen, im Anschlusse an eine Akrostichonspielerei. Die Anfangsbuchstaben der griechischen Worte *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* (Jesus Christus Gottes Sohn Heiland) ergeben nämlich das griechische Wort *ἸΧΘΥΣ*, das Fisch bedeutet. Ähnlich verhält es sich mit dem Sinnbild des Lammes. „Ich bin ein guter Hirte“ hatte Christus gesagt; und wenn jemand sein verlorenes Schaf gefunden, „so legt er es auf seine Achsel mit Freuden“. Unter dem Bilde des guten Hirten (Taf. 2, Fig. a, Mitte), der sein verlorenes Schaf auf den Schultern trägt, wird der Heiland daher schon in den frühesten Katakombengemälden dargestellt; und dementsprechend bedeutet auch das Lamm zunächst den geretteten Menschen, den getauften Christen.

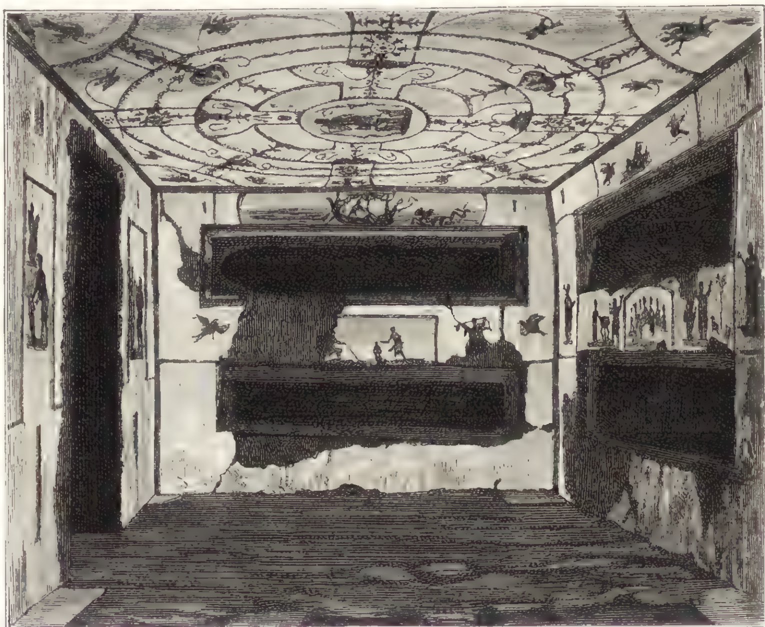


Taf. 2. Gemälde aus den Calixtus-Katakomben in Rom.

a Decke der zweiten „Sakramentskapelle", b Orpheus von der Decke des „cubicolo dell' Orfeo", c Moses, d Gräber (Fossor), e Taube, f Mahl der Sieben, g Maskenkopf aus der zweiten „Sakramentskapelle". *Nach G. B. de Rossi.*

Erst in nachkonstantinischer Zeit wird auch das Lamm, gemäß dem Worte des Täufers „Siehe, das ist Gottes Lamm“ zum Bilde des Erlösers selbst; und die Apostel umringen es dann als seine Mitlämmer im engeren Sinne. Auch die Versuche, den mit ausgebreitet erhobenen Armen betenden, in der Regel weiblichen Gestalten (Oranten, Orantinnen) in allen Fällen die gleiche Bedeutung unterzulegen, sind gescheitert. Manchmal gehört das Gebet zur verbildlichten Erzählung, manchmal stellen die Betenden wirklich irdische (Viktor Schultze) oder himmlische (Jos. Wilpert) Abbilder des Verstorbenen dar, erst in nachkonstantinischer Zeit aber die Jungfrau Maria oder die Kirche selbst. Manchmal endlich werden sie neben Genien oder Siegesgöttinnen rein dekorativ als Diagonalgestalten der Felderdecken verwertet.

Zahlreiche Katakombengemälde bezeugen sodann die Fähigkeit der christlichen Kunsthandwerker, auch die Gestalten des christlichen Vorstellungskreises und die Vorgänge der biblischen Geschichten in schlichte, aber verständliche und ergreifende Darstellungen umzusetzen.



Inneres einer der „Sakramentskapellen“ der Calixtus-Katakomben in Rom. Nach G. B. de Rossi.

In einer frühen Grabanlage von Kyrene sehen wir den guten Hirten mit dem verlorenen Schafe auf dem Rücken zwischen sieben Lämmern und unter sieben Fischen stehen; und gerade hier können die Lämmer und die Fische nur auf die christliche Gemeinde bezogen werden. In frühen Fresken der Katakomben der Vigna Cassia zu Syrakus aber reihen sich den Darstellungen des guten Hirten schon biblische Bilder an, von denen die Geschichten des Jonas hervorgehoben seien, weil ihre vorbildliche Bedeutung durch Jesus selbst bezeugt ist, der sie auf seinen Tod und seine Auferstehung bezog. Besonders lehrreich sind die Wand- und Deckengemälde der Katakomben des hl. Januarius zu Neapel. An der Decke des oberen Vorsaales tauchen plötzlich biblische Bilder innerhalb der heidnischen Verzierungen auf. Auch Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis sind hier nicht viel anders dargestellt, als es heute noch üblich ist. Weitaus die meisten erhaltenen christlichen Gemälde der ersten Jahrhunderte aber schmücken die unterirdischen Friedhöfe Roms. Wie die Darstellungen hier im Raum verteilt waren, läßt z. B. eine der sogenannten Sakramentskapellen im Cömeterium des Calixtus noch trefflich erkennen (Abb. oben). Das Mittelbild der leicht und anmutig

gegliederten Decke bringt abermals den guten Hirten mit dem Lamme auf den Schultern. Die Eingangswand zeigt gleich links den jugendlich dargestellten Moses (Taf. 2, Fig. c), wie er dem gelben Wüstenfelsen mit dem Stabe das blau hervorsprudelnde Wasser entlockt, gleich rechts aber als Gegenstück eine Gestalt an dem Brunnen, dem das Wasser des ewigen Lebens entspringt. An der linken Seitenwand sehen wir oben, wie Jonas ins Meer geworfen wird und „der große Fisch" in Gestalt eines Ungeheuers mit langem Halse und mächtigem Ringelschwanze herbeischwimmt, ihn zu verschlingen. Im unteren Mittelfelde aber sitzt links der angelnde Fischer an demselben blauen Wasser, in dem rechts ein nackter Knabe von einem Manne im Schurze getauft wird: an dieser Stelle wohl eher ein Hinweis auf die Taufe als solche, denn auf die Taufe des Heilands im Jordan. Rechts von diesem unteren Mittelfeld sehen wir den geheilten Gichtbrüchigen sein Bett auf die Schultern nehmen und davongehen; das Gegenstück zur Linken ist ausgebrochen. Auf der rechten Seitenwand hat sich nicht viel mehr erhalten als das der gegenüberliegenden Darstellung entsprechende Bild des Jonas, der von dem Ungeheuer wieder ausgespieen wird (Taf. 1, Fig. b). An der dem Eingang gegenüberliegenden Mittelwand aber ist oben an der gleichen Stelle verbildlicht, wie Jonas, gerettet, am Ufer liegt. Das Mittelbild darunter zeigt das „Gastmahl der Sieben" (Taf. 2, Fig. f), bei dem man mit de Rossi an das Mahl der sieben Jünger denken mag, denen Christus nach seiner Auferstehung erschien. Rechts und links davon sind zwei Vorgänge gemalt, die einander durch das Motiv der emporgehobenen Hände entsprechen. Rechts stehen Abraham und Isaak, die, nachdem der Widder im Dornstrauch erschienen, ihre Hände zum Dankgebet erheben. Links stehen ein Mann und eine Frau neben einem Dreifußtisch, auf dem ein Fisch und ein Brot liegen. Während der Mann zugreift, erhebt die Frau die Hände. Ob hierbei an das Abendmahl oder an ein häusliches Tischgebet zu denken ist, ist nicht entschieden. Zur äußersten Rechten und Linken neben diesen Darstellungen aber erscheint in besonderer Umrahmung ein bartloser Mann mit der Hacke in erhobenen Händen. Es sind Bilder jener Grubenarbeiter (Fossoren), die die Grabkammer ausgehöhlt haben (Taf. 2, Fig. d).

In künstlerischer Beziehung fällt zunächst die mit allen Mitteln einander symmetrisch entsprechender Gegenstücke geschaffene dekorative Einheit der Malereien dieses Raumes auf. Es war ein Irrtum einiger Forscher, z. B. Springers, nur in bezug auf die Deckenbilder der Einzelkammern diese Rücksicht auf die Raumgesetze anzuerkennen. Inhaltlich aber werden hier, wie in den übrigen Katakomben, rein dekorative, rein sinnbildliche, rein sittenbildliche und rein biblische Darstellungen zu einer Einheit verbunden, die den Glauben der Christen an die Erlösung widerspiegelt.

An Darstellungen aller dieser Arten fehlt es auch in den übrigen römischen Katakomben nicht. Dem heidnisch-dekorativen Kreise gehören Gemälde an wie die durch Rosen, Ähren, Trauben und Oliven erntende Kinder veranschaulichten Jahreszeiten im Ruhegemach des Januarius in den Praetextatus-Katakomben und wie die blumenpflückende, langbekleidete Psyche, die schon damals aus dem Olymp für den Himmel gerettet war, im Nereusgemach des Domitilla-Friedhofs (Abb. S. 11). Völlig sinnbildlich aber ist die Aufnahme des heidnisch-mythischen Sängers Orpheus in den christlichen Darstellungskreis. An einer Decke und in einem Bogenfelde des Friedhofs der Domitilla erscheint er sitzend zwischen wilden Tieren, die er durch die Klänge seiner Leier zähmt. In einer Deckenmitte des Calixtus-Cömeteriums aber ist er, dem Bilde des guten Hirten angenähert, nur von Lämmern umgeben (Taf. 2, Fig. c). Dementsprechend verdankt er seine Verwertung in der frühchristlichen Kunst teils

der besänftigenden Macht seiner Leier, teils dem Unsterblichkeitsgedanken, der den Kernpunkt der orphischen Mysterien des Altertums bildete. Übrigens verschwindet Orpheus schon im 3. Jahrhundert wieder aus der Katakombenmalerei.

Den menschlichen Sphären gehören außer den überaus häufigen Gestalten der Fossoren (Taf. 2, Fig. d) zunächst die Bildnisse der Verstorbenen an. Doch mischt auch hier das Menschliche sich leicht mit dem Sinnbildlichen. Mit ihren Namen bezeichnet sind die fünf männlichen und weiblichen Wesen, die auf dem großen Bilde der „Kammer der fünf Heiligen" in den Calixtus-Katakomben mit betend erhobenen Händen im blühenden Paradiesesgarten stehen; und ähnlich verhält es sich mit manchem der „Familienmahle", deren Deutung sich oft genug an die z. B. im Kolumbarium der Villa Pamfili (vgl. Bd. I, S. 445) dargestellten heidnischen Totenmahle anknüpfen läßt, manchmal aber auch, wie in der sogenannten griechischen Kapelle der Priscilla-Grüfte, durch die Liebesmahle hindurch auf das heilige Abendmahl oder gar auf das Himmelsmahl im jenseitigen Leben hinweist.


Psyche und Knabe. Fresko aus der Domitilla-Katakombe in Rom. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 10.

Dann aber die Hauptgestalten des christlichen Himmels! Gott-Vater selbst wird in dieser Zeit noch nicht dargestellt; manchmal ist jedoch seine aus den Wolken hervorragende Hand sichtbar: so im Bilde des Opfers Abrahams im „Ostrianum" und in der Darstellung des Moses, wie er das Gesetzbuch empfängt, im Friedhof der hl. Petrus und Marcellinus. Der Heiland aber tritt in biblischen Geschichten schon früh auch in eigener Person hervor: so als Kind auf dem Schoße seiner Mutter in dem schönen Madonnenbilde der Priscilla-Katakombe (Abb. S. 12); so als Jüngling auf dem Bilde seiner Taufe durch Johannes in der Lucina-Krypta; so, immer noch jugendlich bartlos, als Wundertäter, wie in der „Auferweckung des Lazarus" in der letzten der Sakramentskapellen; und ebenso gegen Ende dieses Zeitraums auch bereits als Lehrer zwischen seinen Jüngern, z. B. in einem Bogengemälde des Ostrianum. Die früheste Darstellung der Maria ist uns in jenem Bilde der Priscilla-Katakombe erhalten. Die jungfräuliche Mutter mit römischen Zügen sitzt, nach links gewandt, da. Das Kind nimmt ihre Brust. Über ihr steht ein Stern. Vor ihr, zum Stern emporweisend, steht ein unbärtiger Mann, in dem wir mit Kraus und Wilpert (nach Jesaias VII, IX und Matthäus I, 23) den Propheten Jesaias erkennen. Es ist ein ernstes, stilles, zum Herzen sprechendes Bild, in dem wir alle künftigen Madonnendarstellungen vorausahnen. Ziemlich gleichzeitig erscheint Maria in einem Deckenbilde der Priscilla-Gruft, noch ohne das Kind, auf dem Throne, vor dem der jugendliche Engel der Verkündigung steht, vielleicht der erste erhaltene Engel der frühchristlichen Kunst. Die Engel hat die vorkonstantinische Kunst durchweg, wie hier, als vollbekleidete, flügellose

Jünglinge dargestellt. Als Flügeljünglinge erscheinen sie im Anschlusse an hellenistische Darstellungen von Siegesgöttinnen früher als in der westlichen in der östlichen Kunst; aber auch hier erst nach dem Siege der Kirche.

Weitaus die meisten römischen Katakombengemälde schildern biblische Vorgänge; aber, vom „guten Hirten" abgesehen, sind die alttestamentlichen Bilder öfter wiederholt als die neutestamentlichen. Es ist vielleicht auch kein Zufall, daß die ältesten erhaltenen römischen Katakombenbilder, die der Galerie des Flavius in der Domitilla-Katakombe (1. Jahrhundert n. Chr.), außer dekorativen kleinen Landschaften, dem Weinstock mit Flügelknäblein und den sinnbildlichen Darstellungen des „guten Hirten" und des Totenmahls, nur zwei alttestamentliche Bibelbilder, Noah in der Arche und Daniel in der Löwengrube, enthält. Daniel ist in der Regel nackt, von vorn gesehen, zwischen zwei im uralten Wappenstil an ihm emporstrebenden Löwen dargestellt. Die Jünglinge im Feuerofen pflegen phrygische Mützen auf dem Kopfe zu tragen und mit betend erhobenen Händen in den züngelnden Flammen zu stehen.



Maria mit Jesus und Jesaias. Wandgemälde aus der Priscilla-Katakombe. Nach Th. Roller. Vgl. Text, S. 11.

Noah, dem eine Taube den Ölzweig bringt, pflegt allein in einem kleinen Kasten auf den Wellen zu treiben, wie antike Vasenbilder die den Meereswogen ausgesetzte Danaë darstellen.

Die Bilder zum Neuen Testament beginnen, wie heute feststeht, schon mit der Verkündigung Mariä. Dann kommt die Huldigung der Weisen aus dem Morgenlande, die bald zu zweien, bald zu dreien, bald zu vieren in phrygischer Tracht auf Maria und das Jesuskind zueilen. Die Taufe Christi ist in einigen Gemälden dieser Zeit unzweifelhaft zu erkennen. Die Wunder des Heilands machen den Beschluß. Die Leidensgeschichte fehlt völlig, wenn wir nicht mit Wilpert in einem Bilde der sogenannten „Passionskrypta" der Praetextatus-Katakombe die Verspottung oder Geißelung Christi erkennen wollen. In den Wundergeschichten erscheint der Heiland, vom Bilde der Heilung der Blutflüssigen abgesehen, ohne seine Apostel. Der geheilte Gichtbrüchige ist wenigstens ein dutzendmal abgebildet. Nahezu doppelt so oft ist die Brotvermehrung durch Christus dargestellt, der die vor ihm stehenden Brotkörbe mit seinem Stabe berührt. Die Auferweckung des Lazarus aber, der in der Regel als Mumie stehend vor der Pforte seines Felsengrabes erscheint, hat Hennecke nicht weniger als 39mal gezählt. Die Überwindung des Todes bildete eben den Kern der christlichen Glaubenslehre.

Die Handlung ist in allen Katakombengemälden mit so wenig Figuren wie möglich, so schlicht und ruhig wie denkbar, doch aber ergreifend und verständlich, verbildlicht. Da die gleichen Gegenstände indessen in allen, auch außerrömischen Christengräbern in annähernd gleicher Anordnung dargestellt wurden, so können die einzelnen „Stubenmaler" sie nicht mit dem ahnenden Bewußtsein der Volkskunst selbst erfunden, sondern sie müssen sich an Vorlagen gehalten haben, deren Herstellung von einem einheitlichen Willen geleitet wurde. Wie dem aber auch sei, dem Herzen entstammten diese schlichten Malereien, und zum Herzen sprechen sie.

Der frühchristlichen Malerei schließen sich die Flächendarstellungen der christlichen Goldgläser an. Von den meisten Gefäßen dieser Art hat sich jedoch nur der runde Boden erhalten; und dieser zeigt, beiderseitig von dem Glase umfangen, das manchmal auch in satten Farben prangt, das dünne Goldblatt, in das die Zeichnung geschabt wurde. Wenn auch wahrscheinlich im Osten aufgekommen, sind Goldgläser dieser Art doch am häufigsten in den römischen Katakomben wieder ausgegraben worden. Die ältesten weisen durch ihre mythologischen oder sittenbildlichen Darstellungen in die heidnische Zeit zurück. Von den Goldgläsern der vorkonstantinischen Zeit, die sich durch die Feinheit ihrer Zeichnungen und Schraffierungen auszeichnen, ist nur eines, das der vatikanischen Bibliothek gehört, mit einer entschieden christlichen Darstellung geschmückt; und diese zeigt wieder nur erst den guten Hirten. Hier wie auf allen Gebieten der frühchristlichen Kunst geht eben die Darstellung einfacher Sinnbilder der Wiedergabe biblischer Vorgänge voraus.

3. Die frühchristliche Bildnerei vor Konstantin dem Großen.

Ihr Höchstes und Heiligstes hatte die klassische Kunst der Heiden in der Bildhauerei geschaffen. Je verführerischer aber die Bildwerke der Vielgötterei dreinblickten, um so ängstlicher hüteten sich die Christen der ersten Jahrhunderte, ihrem Gotte oder ihrem Heiland Standbilder zu errichten. Daß Kaiser Alexander Severus in seiner heidnischen Hauskapelle die Bilder Abrahams und Jesus' neben dem Bilde des Orpheus aufstellte, ist natürlich nicht als Ausnahme hiervon anzusehen. Der christlichen Rundbildnerei lag es schon deshalb nahe, den Heiland durch den guten Hirten zu ersetzen, weil das künstlerische Motiv des Mannes, der ein Stück seiner Herde auf den Schultern trägt, schon in der klassischen Plastik vorgebildet worden war. Man erinnere sich des widdertragenden Hermes des Kalamis (vgl. Bd. I, S. 303) und erhaltener Standbilder, wie des „Kalbträgers" im Akropolis-Museum zu Athen (vgl. Bd. I, S. 262). Das älteste und frischeste erhaltene Standbild des guten Hirten ist ein kleines Marmorwerk des Lateran-Museums zu Rom (Abb. S. 14). Der junge, langgelockte Hirt, dessen edler Kopf siegesheiter zur Seite blickt, ist mit dem kurzen ärmellosen Kittel bekleidet, der die rechte Schulter frei läßt. Mit der Rechten faßt er die Hinterbeine, mit der Linken die Vorderbeine des breit auf seinem Rücken ruhenden Schafes. Die gute Arbeit dieses anmutigen Bildwerkes weist in die ersten Jahrzehnte des 3. Jahrhunderts zurück.

Natürlich war es den frühen Christen auch nicht verwehrt, sich oder verehrte Glaubensgenossen, die als Blutzeugen rasch zu Heiligen wurden, bildnerisch verewigen zu lassen. Der vorkonstantinischen Zeit läßt sich jedoch nur das unvollständig erhaltene marmorne Sitzbild des heiligen Hippolytus im Lateran zuschreiben.

Die christliche Reliefkunst der Frühzeit führt uns in die Gräberwelt zurück. Marmorsarkophage spielen wie in der heidnischen, so auch in der christlichen Bildhauerei Roms seit

dem zweiten Jahrhundert eine Hauptrolle. Ihren Abschen vor der Feuerbestattung hatten die frühen Christen von den Juden geerbt. Das alte Felsengrab aber fand sein Abbild in den beweglichen Grabhäusern von kostbarem Stein, der die geliebten Abgeschiedenen mit edler, unvergänglicher Hülle umgab. Als Muster der schlichten älteren Art gilt der Marmorsarg der Livia Primitiva im Louvre zu Paris. Die Vorderseite ist in oft beliebter Weise mit senkrechten Wellenfurchen verziert. Im ausgesparten viereckigen Mittelfeld aber ist unter der Inschrift der gute Hirt zwischen den Sinnbildern des Fisches und des Ankers dargestellt. Einerseits weiterentwickelt, anderseits deutlicher mit heidnischen Erinnerungen verquickt erscheint die Bildersprache des Sarkophags von La Gayolle im kleinen Seminar von Brignolles. Die Mitte stellt den Verstorbenen als Knaben mit seinem Erzieher dar. An der übrigen Bildfläche erscheint der heidnische Sonnengott im Strahlenkranze neben den christlichen Sinnbildern des angelnden Fischers, der betenden Frau und des guten Hirten. Le Blant erklärt das treffliche Bildwerk für griechische Arbeit vom Ende des 2. Jahrhunderts. Als drittes, etwas jüngeres Beispiel der frühchristlichen Sarkophagkunst sei der Jonas-Sarkophag der Lateran-Sammlung (Abb. S. 15) genannt, dessen ganze Vorderfläche in zwei Plänen übereinander mit biblischen Darstellungen geschmückt ist. Die Geschichte des Propheten Jonas tritt in malerischer Anordnung in den Vordergrund.



Der gute Hirte. Marmorstatuette im Lateran-Museum zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 13.

Die biblischen Geschichten sind, wie wir gesehen haben, in der frühchristlichen Malerei und Reliefbildnerei nur in ziemlich beschränkter Auswahl zur Darstellung gekommen; und die theologische Archäologenschule lehrt, daß für diese Auswahl in den ersten Jahrhunderten lediglich sinnbildliche Deutungen maßgebend gewesen seien. Daß Geschehnisse des Alten Testamentes, wie die Jonas-Darstellungen, vorbildlich auf Vorgänge des Neuen Testamentes bezogen werden, pflegt dabei vorweg verallgemeinert zu werden. Im übrigen legen die einen jeder biblischen Darstellung eine Reihe der verschiedensten sinnbildlichen Gedanken unter, während die anderen, an deren Spitze Viktor Schultze steht, überall den Hinweis auf Tod und Auferstehung sehen, also die „sepulkrale" Auslegung bevorzugen. Diese Auslegung verträgt sich allerdings vortrefflich mit der von dem großen französischen Gelehrten Le Blant

ausgegangenen, von Eug. Müntz und F. X. Kraus weiterentwickelten ansprechenden Ansicht, daß die biblischen Bilder der Katakomben und Sarkophage zunächst ein Widerhall der liturgischen Totengebete und der in ihnen an heiliger Stelle von den Priestern hervorgehobenen Beispiele der Errettung aus Not und Tod seien. Die Übereinstimmung der Beispiele steht fest. Es läßt sich jedoch nicht nachweisen, daß diese Beispiele früher in den Totengebeten als in der Wandmalerei hervorgehoben worden; und jedenfalls gibt es frühchristliche biblische Darstellungen, wie schon die Anbetung der Könige, die sich nicht auf diesen Ursprung zurückführen lassen. Tatsächlich finden wir, wenn wir von der absichtlich ausgelassenen Leidensgeschichte des Heilands absehen, fast alle jene biblischen Geschichten verbildlicht, die auf jeden von uns schon in den Unterrichtsstunden unserer Kindheit den tiefsten Eindruck gemacht haben. Daß die Auswahl nicht in der Absicht erfolgt sei, die frommen Erzählungen der Bibel ihrer selbst willen in sichtbare Formen und Farben zu kleiden, können wir daher nicht für richtig halten. Wahr ist nur, daß die Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte



Der Jonas-Sarkophag im Lateran-Museum zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 14.

noch nicht daran dachte, alle Hauptvorgänge der biblischen Geschichte in zeitlicher Folge und systematischer Ordnung in Bilder umzusetzen; und natürlich wollen wir auch nicht leugnen, daß bei der Auswahl einerseits von Anfang an der Parallelismus zwischen dem Alten und dem Neuen Testamente berücksichtigt, anderseits aber auch die im Sinne des neuen Glaubens lehrreichsten Vorgänge bevorzugt worden. Nur Leidens- und Schreckensszenen wollte man an den Stätten des Friedens noch nicht abgebildet sehen.

Kunstgeschichtlich wichtiger ist die Frage, ob alle jene frühchristlichen Darstellungen, die sich hauptsächlich auf römischem Boden erhalten haben, auch künstlerisch ihre Heimat in Rom hatten. Haben wir gesehen (vgl. Bd. I, S. 405, 425 u. s. w.), daß in der hellenistisch-römischen Kunst des Heidentums das hellenistische, vom Orient mit beeinflußte Element überall stärker war als das römische, so haben wir keinen Anlaß, uns das Verhältnis in der frühchristlichen Zeit Roms plötzlich umgekehrt zu denken. War doch auch Griechisch die Sprache des Neuen Testamentes, Griechisch die früheste Kirchensprache in Rom, sind doch zahlreiche christliche Inschriften der Katakomben in griechischer Sprache verfaßt, und war das Christentum in Rom doch nicht früher entwickelt als in den großen alten Kunststädten des hellenistischen und des noch weiteren Ostens. Im hellenistischen Osten ist unzweifelhaft auch die christliche Bildersprache entstanden.

Jedenfalls haben es die einfachen christlichen Künstler der Jahrhunderte der Verfolgungen, vom Geiste beflügelt, verstanden, die ihnen gestellten Aufgaben mit ihren geringen Mitteln überraschend glücklich zu lösen. Die Saat einer christlichen Kunst war nicht nur gesät, sondern auch bereits aufgegangen. Sobald ihr die Sonne der Duldung schien, mußte sie sich, ohne freilich die Formensprache der Verfallzeit überwinden zu können, in ihrer Art herrlich weiterentfalten.

II. Die christliche Kunst vom vierten bis ins achte Jahrhundert.

1. Einleitung. — Die Baukunst.

Das neue, das christliche Weltalter, das sich in dreihundertjährigem Ringen vorbereitet hatte, strahlte in vollem Sonnenaufgangslichte, als Kaiser Konstantin nach der Besiegung des Maxentius 312 unter dem Kreuzesbanner über die milvische Brücke in Rom einzog; und nach den Duldungserlassen von 312 und 313 erhob auch die christliche Kunst sich zu ungeahnter Größe und Hoheit.

In allen Provinzen des römischen Weltreiches trat die christliche Kunst jetzt siegreich an die Öffentlichkeit: in Alexandria, wo sich leider nur wenig erhalten hat, wie in ganz Ägypten und Nordafrika; in Antiochien, dessen Schätze noch der Ausgrabung harren, wie in ganz Syrien; im orientalisch angehauchten Binnenland Kleinasiens, das durch Strzygowski neuerdings in den Vordergrund der christlichen Kunstbewegung gerückt worden, wie in den hellenistischen Städten der kleinasiatischen Küste; im makedonischen Thessalonich wie im griechischen Mutterlande; in Rom, das bald seine weltliche Vorherrschaft verlor, wie in den übrigen Großstädten Italiens, denen Ravenna sich seit dem 5. Jahrhundert anschloß. Von einschneidender Bedeutung für die weitere Entwickelungsgeschichte der Kunst und der Menschheit aber wurde es, daß Konstantin der Große, bald nachdem er die Alleinherrschaft im Reiche errungen, dem alten Rom den Rücken kehrte, um in Byzanz am thrakischen Bosporus ein „neues Rom“ zu gründen, das bis heute den Namen der Konstantinsstadt bewahrt hat. Das alte Byzanz wurde als neues Rom das Urbild einer christlichen Stadt und ein Mittelpunkt christlicher Kunstübung. Gewiß ist, daß die „byzantinische Kunst“ schon im 5. und 6. Jahrhundert ein besonderes Antlitz trug; ebenso gewiß ist aber auch, daß die Besonderheiten dieser altbyzantinischen Kunst in Alexandria, in Syrien und in Kleinasien, in manchen Beziehungen auch im ferneren, besonders im sassanidischen Osten, vorgebildet worden waren; und wahrscheinlich ist, daß der vorderasiatische und afrikanische Osten seine neue, erst in diesem „spätantiken“ Zeitraum entwickelte Formensprache dem Abendlande oft genug mit Überspringung Konstantinopels zugeführt hat. Das Ende dieses Zeitraums liegt überall dort, wo die antike Grundlage der Kunst anfängt, sich zu verschieben. Im Abendland bezeichnet die Aufnahme nordischer Kunstelemente diese Grenze. In Konstantinopel bildet, was man auch dagegen eingewandt hat, der Bilderstreit den entscheidenden Abschnitt. Im hellenistischen Osten aber führt der Sieg des Islams überall ein Ende mit Schrecken herbei.

Die erste Großtat der christlichen Baukunst ist die Schöpfung des Kirchengebäudes.

Im vollsten Gegensatze zum griechischen Tempel, der als Wohnsitz der Gottheit gedacht war, ist die christliche Kirche, auch wenn sie über der Gruft eines heiligen Blutzeugen errichtet ist, zunächst das Versammlungshaus der Gemeinde; im vollsten Gegensatze zum griechischen



a Inneres der Paulskirche vor der Stadt Rom.



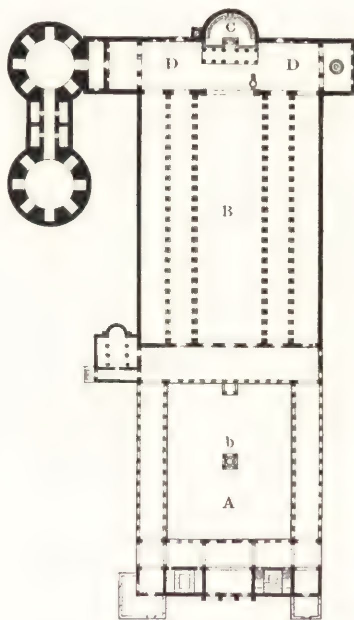
b Hinterkirche von S. Lorenzo vor der Stadt Rom.

Taf. 3. Innenansichten frühchristlicher Kirchen bei Rom.

Nach Photographieen von Fratelli Alinari in Florenz.

Tempel, der seine Schauseite nach außen kehrte, entfaltet die altchristliche Kirche daher auch ihre künstlerischen Reize in ihrem Inneren, ist sie ein Erzeugnis nicht sowohl der aufbauenden als der raumbildenden Kraft der Baukunst. Zentralkirchen, deren Räume, rund oder eckig, in gleichen Abständen um eine senkrechte Mittelachse angeordnet sind, stehen von Anfang an neben den Langkirchen mit überhöhtem Mittelschiff, den christlichen Basiliken, die dem Bedürfnis der Gemeinden am vollkommensten entgegenkamen und daher auch die europäische Kirchenbaukunst der ersten Jahrhunderte nach Konstantin dem Großen beherrschten.

Der Grundriß der ehemaligen Peterskirche in Rom (Abb. unten) mag uns die Bestandteile der abendländischen Basilika vergegenwärtigen; und die Innenansicht der nach dem Brande von 1823 hergestellten Paulskirche vor Rom (Taf. 3, oben) mag uns die Gesamtwirkung ihres inneren Aufbaues veranschaulichen. Ist auch die christliche Basilika im Osten früher ausgebildet worden als in Rom, so müssen wir uns doch zunächst an die römischen Kirchen dieser Art halten, die uns am leichtesten zugänglich sind.



Grundriß der ehemaligen Peterskirche in Rom. Nach H. Holtzinger.

Zwei Haupträume erforderte die christliche Kirche: den großen Versammlungssaal der Gemeinde und, dessen Eingang gegenüber, den Altarraum, von dem aus die Priester die gottesdienstlichen Handlungen vollzogen und leiteten. Als äußerer Vorhof (Atrium) und innere Vorhalle (Narthex) treten Räume hinzu, die für die büßenden und die noch lernenden Bekehrten bestimmt waren. Der viereckige Vorhof (A) ist an den Innenseiten seiner Umfassungsmauern von Säulengängen mit einwärts geneigtem Dache umgeben; in seiner Mitte steht der Reinigungsbrunnen (b). Die dem Osten unentbehrliche innere Vorhalle fehlt den römischen Kirchen. Vom Vorhof führt eine mittlere Haupttür, der seitliche Nebentüren entsprechen können, in die große rechteckige Versammlungshalle der Gemeinde (B), die in ihrer Längenrichtung durch zwei oder drei Reihen von Säulen (seltener Pfeilern) in drei oder fünf Schiffe geteilt zu sein pflegt. Das Mittelschiff hat oft die doppelte Breite und Höhe der Seitenschiffe. Die Säulen sind durch gerades Gebälk oder durch Bogen miteinander verbunden. Die mittleren Säulenreihen tragen die von Fenstern durchbrochene Obermauer, an die sich die Pultdächer der Seitenschiffe lehnen, während ein sattelförmiges Ziegel- oder Schindeldach mit flachen Endgiebeln das Mittelschiff bedeckt. Von innen ist der hölzerne Dachstuhl in der hellenistisch-römischen Welt bald offen sichtbar, bald durch eine flache Felderdecke verhüllt, im eigentlichen Osten aber oft genug durch ein steinernes Tonnengewölbe ersetzt. Manchmal beginnt die Obermauer jedoch auch erst über einer zweiten Säulengalerie, mit der sich die (im Abendlande seltenen) Obergeschosse der Seitenschiffe (Emporen) öffnen (Taf. 3, unten).

Der Altarraum (Presbyterium), zu dem einige Stufen vom Mittelschiff emporführten, bestand ursprünglich nur aus der Halbrundnische (Apsis, Tribuna; C) an der Schlußwand der Kirche. Dem Halbrund schmiegten die Priesterbänke sich an, in deren Mitte sich der Sessel des Bischofs erhob. Vor der Nische stand der Altar, der heilige Tisch, unter dem die unterirdische

Grabkammer (Confessio, später Krypta) des Märtyrers lag, dem die Kirche geweiht war. Als sich das Bedürfnis nach einer Erweiterung des Priesterraumes herausstellte, schob man, wenigstens in Rom, aber auch hier und da in Vorderasien, zwischen die Nische und das Langhaus ein Querhaus oder Querschiff (D), das anfangs gar nicht oder nur wenig über die Langseiten der Kirche hinausragte. Der Bogen, der das Langhaus von dem Querhaus scheidet, heißt der Triumphbogen. Über dem Altar erhob sich auf vier Säulen ein steinerner Baldachin (Ciborium). Die Tischgestalt des Altars aber verwandelte sich in eine Schreinform, als das unterirdische Märtyrergrab durch einen Reliquienkasten zu ebener Erde ersetzt wurde.

Ein reicher malerischer Mosaikschmuck bedeckte die Apsis, den Triumphbogen und die in früherer Zeit auch wohl mit Marmor getäfelten Oberwände des Mittelschiffes. Die Apsisgemälde nahmen schon die Blicke der Eintretenden gefangen. Die Richtung zum Heiligsten beherrschte den Gesamteindruck. So bildete das Innere der christlichen Basilika ein groß und klar gegliedertes Ganzes, das, freilich noch etwas spröde und unorganisch in seinen Übergängen und willkürlich in seinen Verhältnissen, gerade durch die Farbenglut seiner Mosaikgemälde stimmungsvoll zusammengehalten wurde; und bezeichnete dieser Kirchenraum den glänzendsten gleichzeitigen heidnischen Bauten, wie der gewölbten Marktbasilika des Maxentius (Bd. I, S. 433 und 435), gegenüber auch zunächst einen künstlerischen Rückschritt, so barg es doch alle Keime in sich, aus denen die Wunder der mittelalterlichen Baukunst entsprossen.

Schlicht und schmucklos entsprach der äußere Aufbau der abendländischen christlichen Basilika ihrem Inneren. Die Giebelfassade verriet den Querschnitt. Die Bedachung trug ihre Zweckmäßigkeit nüchtern zur Schau. Einfache, zahnschnittartige Simse unter dem Dache, in freien Lagen auch wohl vorspringende Mauerstreifen (Lisenen) zur Gliederung der Flächen bildeten oft den einzigen Schmuck des Äußeren der abendländischen Backsteinbasiliken. Die Türme, die sich erst ganz am Ende dieses Zeitraums einstellten, und die Taufräume (Baptisterien), die in der Regel zentral gebildet waren, pflegten getrennt neben den Kirchen zu stehen. Erst der mittelalterliche Kirchenbau gestaltete die umgewandelte abendländische Basilika nach dem Vorbild ihrer von Anfang an reicher gegliederten kleinasiatischen und syrischen Schwestern auch für den äußeren Anblick zu einem mächtigen organischen Ganzen.

Daß die altchristliche Basilika aus der antiken Baukunst hervorgewachsen, ist klar. Eine der bekanntesten akademischen Doktorfragen aber lautet, aus welchen besonderen hellenistisch-römischen Gebäuden sie sich entwickelt habe. Dürfen wir mit älteren und jüngeren Forschern die Marktbasiliken oder die Privatbasiliken oder die Scholensäle für ihre Vorbilder halten? Sollen wir mit de Rossi und Kraus annehmen, daß die heidnischen Basilikahallen sich mit den christlichen Cömeterialzellen (S. 6) zu den christlichen Basiliken verbunden haben? Haben Dehio und Viktor Schultze den Beweis erbracht, daß die Kirchen unmittelbar aus den Wohnhäusern des altrömischen Hauses entstanden sind? Überzeugender klingt Holtzingers jüngste Erklärung, der die Schöpfer der christlichen Basilika „Eklektiker“ nennt, die aus dem reichen Vorrat antiker Bauten das Zweckentsprechendste ausgewählt und zu einem harmonischen Ganzen aneinandergepaßt haben. Man denke doch an den Grundriß der Maxentius-Basilika (Bd. I, S. 433 und 435); man denke an den flachgedeckten Säulensaal der altägyptischen Tempel, der durch die Fenster der Oberwände seines erhöhten Mittelschiffes erleuchtet wurde (Bd. I, S. 128); aber man denke auch an jenen Kabirentempel auf Samothrake (Bd. I, S. 378 und 380), der mit seiner Vorhalle, seinem dreischiffigen Langhaus und seinem säulenlosen Raume vor der runden Schlußnische schon nahezu alle Bestandteile der Langkirchen enthielt. Am Ende

behält, worauf auch Witting hinauskommt, doch der alte Zestermann recht, der schon 1847 den Satz verteidigte, nur der Name der christlichen Basilika sei den alten Markt- und Gerichtshallen entlehnt, sie selbst sei eine neue, unmittelbar dem Bedürfnis der Gemeinden entsprungene Schöpfung der altchristlichen Baumeister. Daß diese sich an die überlieferten Formen anschließen mußten, bleibt dabei doch selbstverständlich.

Mannigfaltiger als die Langkirchen sind die Zentralkirchen der Frühzeit gestaltet, rund, viereckig, achteckig, zehneckig oder kreuzförmig; unmittelbarer aber als die Langkirchen lassen sie sich dementsprechend auch an heidnische Vorbilder anknüpfen, wie sie im römischen Palast-, Thermen- und Tempelbau am zahlreichsten erhalten sind, aber im hellenistischen und im ferneren Osten noch weiter verbreitet waren als in Rom. Schon das Zehneck des sogenannten Tempels der Minerva Medica zu Rom (Bd. I, S. 435 und 438) steht im Übergang zu den kunstvollsten christlichen Zentralbauten mit inneren Umgängen. In der Verschiedenheit der Überkuppelung von dem einfachen Auflagern der runden Kuppel auf runden Umfassungsmauern bis zu der von vier durch Rundbogen verbundenen Mittelstützen getragenen, durch Nischen und schließlich durch sphärische Zwickel (Bd. I, S. 438) mit dem Viereck verbundenen Kuppel spielt sich ein gutes Stück baulicher Entwickelungsgeschichte ab.

Die Einwölbung der Decken und die Überkuppelung der Mitte sind natürliche Begleiterscheinungen des Zentralbaues, der im Abendlande allerdings anfangs nur für Tauf-, Grab- und Gedächtniskirchen verwandt wurde, im Osten aber, der alten Heimat des Kuppelbaues, schon früh zu großen Kirchenbauten führte, die auf das Abendland zurückwirken mußten.

Schon Kaiser Konstantin hat in beiden Hälften des Reiches mächtige Kirchen gestiftet. In Rom, wo Säulen und Gebälkstücke fast ausschließlich älteren heidnischen Gebäuden entnommen wurden, werden zunächst die drei großen fünfschiffigen Basiliken auf ihn zurückgeführt. Die alte, erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch den heute berühmten Prachtbau ersetzte Peterskirche war die römische Normalbasilika (vgl. S. 17). Die korinthischen Granit- und Marmorsäulen des Langhauses waren im Mittelschiff durch gerades Gebälk, in den Seitenschiffen durch Bogenschlag verbunden; zwei gewaltige ionische Säulen aber trugen den Triumphbogen, der das Langhaus vom Querhaus trennte. Die Paulskirche vor der Stadt hatte Konstantin allerdings nur dreischiffig angelegt; aber noch im 4. Jahrhundert entstand der glänzende fünfschiffige Neubau, der nach dem Brande von 1823 im alten Stil wieder aufgerichtet wurde. Sein Hauptunterschied von der Peterskirche bestand darin, daß auch im Mittelschiff Rundbogen von Säule zu Säule geschlagen waren (Taf. 3, oben). Von der alten fünfschiffigen Lateransbasilika endlich hat sich nur der Grundriß in seiner alten Gestalt erhalten. Von den dreischiffigen Basiliken Roms, die auf Konstantins Zeit zurückgehen, gehören auch S. Lorenzo und S. Agnese fuori le mura zu den Kirchen, die sich vor den Toren der Stadt in malerischer Verlassenheit über heiligen Gräbern erheben. Von der ursprünglichen Anlage dieser beiden Kirchen hat sich freilich nichts erhalten. Die jetzige Hinterkirche von S. Lorenzo gehört dem Ende des sechsten, S. Agnese in ihrer jetzigen Gestalt dem Anfang des 7. Jahrhunderts an. In beiden Bauten machen sich eine Reihe östlicher Besonderheiten geltend. Hier wie dort wurden die Seitenschiffe mit Obergalerieen (Emporen) ausgestattet, die sich (Taf. 3, unten) mit kleineren, durch Bogen verbundenen Säulen aufs Mittelschiff öffnen; hier wie dort schiebt sich zwischen die korinthischen Kapitelle dieser oberen Säulen

und die Bogenansätze als besonderes Glied jener „Polsterstein“ oder „Kämpfer“ ein, der sich allen anderen Ansichten zum Trotz als ein Erzeugnis der östlichen Kunst behauptet; und hier wie dort sind einzelne der neuen Säulen der Obergalerie mit Spiralfurchen umzogen, wie sie in Rom früher an Baldachin- und Sarkophagsäulen als in der großen Steinbaukunst erschei- nen. Gerade diese bauliche Weiterentwickelung im byzantinischen Sinne verleiht den Kirchen S. Lorenzo und S. Agnese fuori le mura eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung.

Von römischen Zentralkirchen aus dem Jahrhundert Konstantins kommen zunächst zwei in Betracht: ein Rundbau und ein Achteckbau, S. Costanza und das Baptisterium am Lateran. Auch S. Costanza soll ursprünglich Taufkirche gewesen sein, war aber schon 354 das Mausoleum der Töchter Konstantins. Der hohe, zylindrische, von Fenstern durchbrochene Mittelbau (Abb. unten), dessen von außen in einem Zeltdach versteckte Kuppel sich von innen



Durchschnitt und Grundriß von S. Costanza in Rom. Nach H. Holtzinger.

als Halbkugel wölbt, wird von zwölf ringförmig angeordneten, über Gebälkausschnitten durch Bogen verbundenen Säulenpaaren getragen. Der mit Tonnengewölben bedeckte Umgang vollendet den Eindruck edler, ruhiger Raumgestaltung. Im Achteck des Baptisteriums am Lateran aber umstehen acht glatte Porphyrsäulen mit verschieden gestalteten Kapitellen das mächtige, in die Mitte des Fußbodens vertiefte Taufbecken. Doch stammt hier wohl nur noch der Grundriß aus konstantinischer Zeit.

Reicher noch als das alte Rom am Tiber schmückte Konstantin das neue Rom am blauen Bosporus mit Palästen und Kirchen, die freilich längst vom Erdboden verschwunden sind. Nur aus den alten Beschreibungen, die uns in W. Ungers und J. P. Richters Quellen- werken gesammelt vorliegen, kennen wir die zahlreichen Basiliken Konstantinopels, unter denen die alte Sophienkirche den vornehmsten Rang einnahm; nur aus den Schrift- quellen auch kennen wir die prächtige Grabkirche des Kaisers, die in Goldglanz gehüllte Apostelkirche, deren konstantinische Anlage aus vier kreuzförmig angeordneten Basilikenschiffen bestand, in deren Kreuzung zwölf Säulen als Sinnbilder der zwölf Apostel die schimmernde Kuppel trugen. Mit den prächtigsten und bedeutsamsten Kirchenanlagen aber stattete der erste

Christenkaiser den heiligsten Osten aus. Eine mächtige, fünfschiffige Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen erhob sich neben dem heiligen Grabe zu Jerusalem, und fünfschiffig ist auch die ehrwürdige, noch heute erhaltene Geburts- oder Marienkirche zu Bethlehem, deren Langhaus wenigstens noch die ursprüngliche Anlage zeigt. Zu den berühmtesten frühen Zentralkirchen des Ostens aber gehörten die mächtige achteckige Kirche zu Antiocheia, die weiträumige, runde Ölbergskirche zu Jerusalem und die stattliche Kirche zu Nicäa, in der 325 die entscheidende Kirchenversammlung abgehalten wurde. Mit jener Basilika zu Jerusalem durch einen zweistöckigen Säulenhof verbunden aber war die heilige Grabeskirche, die großartige Rundkirche, deren in der Mitte offene Kuppel sich über dem heiligen Grabe selbst wölbte. Reste dieses Gebäudes, die in den späteren Neubauten erhalten sind, hat Strzygowski veröffentlicht. Ihre reichen Kranz- und Zwischengesimse, in denen neben Perlschnuren üppige Akanthusranken herrschen, erinnern an die Ziermuster von Baalbek und Palmyra (Bd. I, S. 437).

Daß alle diese konstantinischen Prachtbauten des heiligen Landes, die zumeist östliche Baugedanken verkörperten, einen großen Einfluß auf die Weiterentwickelung der christlichen Kirchenbaukunst ausüben mußten, versteht sich von selbst.

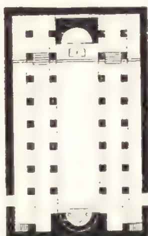
Außerordentlich zahlreich sind die altchristlichen Kirchen der nachkonstantinischen Jahrhunderte, die sich im Morgenland wie im Abendland der vom Mittelmeer bespülten Welt teils in Trümmern, teils in leidlicher Erhaltung in unsere Zeit herübergerettet haben; und eifrig ist die Forschung bemüht, uns mit den Schätzen und Resten dieser Kunstwelt bekannt zu machen. Dem groß angelegten, doch nur noch mit Vorsicht benutzbaren Werke von Hübsch reiht sich fürs Abendland z. B. die wichtige Veröffentlichung von Dehio und von Bezold an, während die Sonderarbeiten Texiers, Woods, Wulffs, Salzenbergs, von Quasts, de Vogüés, Butlers, Strzygowskis und anderer uns mit den christlichen Bauwerken Kleinasiens, Konstantinopels, Ravennas, Syriens und Ägyptens bekannt machen.


Bruchstück eines koptischen Sarkophagdeckels im Museum zu Gise. Nach A. Riegl. Vgl. Text, S. 22.

Ein Hauptsitz frühen Christentums war Ägypten, eine Hauptstätte frühchristlicher Gelehrsamkeit seine Hauptstadt Alexandrien. Vor allen Dingen aber waren die christlichen Ägypter, deren Namen die Araber später in den der Kopten verhunzten, die Träger der Weltflucht-Stimmungen. Das Niltal wurde zum Mutterboden der Einsiedeleien und Klöster.

Von den frühen Basiliken Ägyptens, unter denen die Markuskirche in Alexandrien herrlich hervorstrahlte, hat sich nichts erhalten. Die späteren koptischen Kirchen, deren Trümmer weite Strecken des Landes bedecken, sind wenigstens in einigen Beispielen gerettet, die den von Haus aus östlichen Charakter dieser Baukunst deutlich genug bezeugen. Es sind breit und kurz gehaltene Basiliken, die sich nach Butler oft durch Kuppeln oder Halbkuppeln über ihren Altären auszeichnen, im übrigen aber nach Gayet ihr Äußeres möglichst geradlinig zuzustutzen und ihre Bögen zu überhöhen oder zu brechen lieben. Das römische Querschiff fehlt ihnen;

dafür tragen ihre Seitenschiffe Emporen. Die koptische Hauptkirche in Altkairo ist Mâri Girgis, die Georgskirche, deren Priesternische mit Halbkreisstufen versehen ist. Zu den ältesten Klöstern aber gehört Der Anba Schenudi, „das weiße Kloster", dessen dreischiffige Kirche ins 5. Jahrhundert zurückgeht. Sein Eingangstor und seine Umfassungsmauer sind mit der altägyptischen Hohlkehle gekrönt. Altägyptische Anklänge sind in der koptischen Kunst auch sonst nicht so selten, wie behauptet wurde. Die Zieraten der Steinschranken, der Sarkophagdeckel und des Holz- und Gitterwerkes der koptischen Kirchen sind freilich hellenistischem Boden entsprossen, zeigen aber hier und da (Abb. S. 21) den Übergang zu jener geometrischen Stilisierung der Pflanzenmotive, wie der Osten sie liebte.



Grundriß der Basilika zu Orléansville in Algier. Nach H. Holtzinger.

Auch die Kirchen des westlichen Nordafrika bestätigen gerade durch ihre Abweichungen von dem Normaltypus der Basilika unsere Auffassung, daß es nicht richtig sein kann, alle Basiliken als solche von einer einzigen Gebäudeklasse abzuleiten. Einigen Basiliken zu Haidra in Tunis fehlt die Apsis, die in anderen Fällen von außen in ein Rechteck gebettet wird. Die schon 325 gegründete Basilika zu Orléansville in Algier (Abb. nebenstehend) ist eine der ersten, die, außer ihrer Ostapsis, eine Westapsis erhielten, die hier allerdings erst 475 über dem Grabe des heiligen Reparatus errichtet wurde. Berühmt sind die zuletzt von Wieland geschilderten Ruinen der Basilika von Tebessa. Die in ihnen gefundenen Werkstücke (Abb. unten) zeigen neben den christlichen Fischen antike Blattmotive, die auch hier bereits anfangen, schematisch zu werden. Häufig finden sich in den nordafrikanischen Kirchen die dem Osten eigentümlichen Seitenräume neben der Apsis: das Diakonikon, der Ankleideraum der Priester, an der einen, die Prothesis, der Raum für die heiligen Geräte, an der anderen Seite. Aber auch der Narthex, die innere Vorhalle, mahnt hier nicht selten an den Osten.



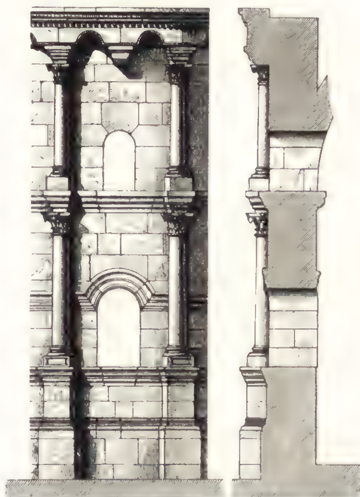


Verzierte Werkstücke der Basilika zu Tebessa. Nach Fr. Wieland.

Eine heute abgelegene, ihrer Zeit aber äußerst einflußreiche Kunstwelt für sich bilden dann die zahlreichen Kirchenruinen des inneren und östlichen Syriens. Die kleinen Städte, in denen diese Kirchen sich erhoben, liegen seit dem ersten Anprall der Araber in Trümmern. Keine späteren Zutaten haben hier daher das Bild der altchristlichen Baukunst verfälscht.

Vielfach vorbildlich erscheint ein Bau, der in der Regel und wohl mit Recht der vorkonstantinischen Zeit und heidnischen Händen zugeschrieben wird, wenigstens frageweise aber doch von einigen Forschern, wie von Corn. Gurlitt, für eine christliche Kirche des 5. Jahrhunderts gehalten wird: das sogenannte Prätorium von Mus Mije. Eine vornehme sechssäulige Vorhalle führt in einen Raum quadratischen Grundrisses, dessen vier Mittelsäulen zwölf Wandsäulen entsprechen. Bogen verbinden die Säulen in beiden Richtungen. Die vier Mittelbogen trugen eine Flachkuppel. Die vier Kreuzflügel sind mit Tonnengewölben überdeckt, die die Kreuzform scharf betonen. Der Vorhalle gegenüber liegt eine Rundnische zwischen zwei Viereckkammern. Ähnliche Anlagen zeigen noch späte byzantinische Kirchen. Auch hier sieht man, daß die Zentralbauten unmittelbarer als die Langbauten an antike Vorbilder anknüpfen.

Die wirklichen Langkirchen im Basilikenstil, die auch in Syrien überwiegen, zeichnen sich hier durch ihr kräftiges, manchmal, wie zu Schakka, alles Holzwerk ausschließendes Steinmaterial und dementsprechend durch ihre „konstruktive“ Erscheinung aus, in welcher die durch den Aufbau bedingten Formen unverhüllt zutage treten. Ihnen fehlt das Querschiff, fehlen aber auch die Emporen. Selbständig gestaltete Säulen, deren Verbindung durch Rundbogen hergestellt wird, bilden die Regel. Pfeilerbasiliken aber sind die Kirchen zu Ruweha und Kalb-Luse. Die regelrechte halbrunde Apsis ist oft ins Gesamtrechteck des Grundrisses einbezogen, oft von Diakonikon und Prothesis (vgl. S. 22) begleitet.



Säulengalerieen an der Apsis der Kirche zu Kalat-Siman in Syrien. Nach M. de Vogüé.

Auch einige dieser syrischen Kirchen nehmen mittelalterliche Besonderheiten voraus: kleine, auf Kragsteine gestellte Säulengalerieen erscheinen nicht nur in Kalb-Luse, in Turmanin und in Kalat-Siman als Deckbalkenträger an den inneren Oberwänden, sondern gliedern und beleben in Kalat-Siman und in Kalb-Luse auch die halbrunden Außenseiten der Altarnischen (Abb. nebenstehend). Besonders reich sind die Eingangsseiten der Kirchen zu Kalb-Luse und Turmanin (Abb. unten) gestaltet: über der offenen Vorhalle öffnet sich auch das Obergeschoß mit einer Säulenhalle (Loggia), die zwischen zwei Seitentürmen eingespannt erscheint. Es sind vierseitige Treppentürme, die, wenn sie auch den Mittelgiebel der Fassaden noch nicht überragen, doch die ersten organisch aus den Gebäuden hervorwachsenden Kirchtürme sind, die die Kunstgeschichte kennt.

Eine große Selbständigkeit zeigen auch die einzelnen Zierformen der syrischen Basiliken. Ansätze zu Bogenfriesen treten hier und da hervor. Die Hauptkapitelle sind so frei gebildet, daß sie oft nur mehr von ferne an die ionische oder die korinthische Ordnung erinnern. Die großen, wie vom Winde bewegten Blätter der Hauptkapitelle von Kalat-Siman zeigen kaum noch die Akanthusform. Die kräftige Akanthusranke mit unterdrückten Stengeln, mit blattartigen Blüten und mit radartigen Rosetten am Türsturz der Kirche zu El Bara (Abb. S. 24 oben) befindet sich bereits auf dem Wege zur Schematisierung und Geometrisierung im byzantinischen Sinne.

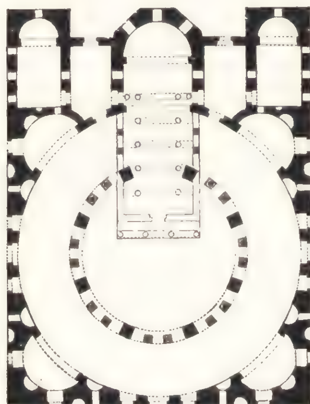


Die Kirche zu Turmanin in Syrien. Nach M. de Vogüé.

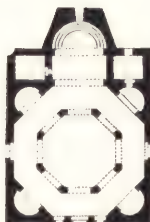
Im Übergang zu den Zentralbauten Syriens steht die großartige Gesamtanlage der Gedächtniskirche zu Kalat-Siman, die derjenigen der konstantinischen Apostelkirche zu Konstantinopel verwandt erscheint. Vier basilikenartige Bauten bilden, nach Ost, Nord, West und Süd gerichtet, die vier Flügel eines ins Achteck hinübergeleiteten Mittelvierecks, das der

blaue Himmel überwölbt. Eigentliche Zentralkirchen sind die Kathedrale zu Bosra und die Georgskirche zu Esra. Die Kathedrale von Bosra (Abb. in der Mitte) ist, wie ihre Inschrift besagt, 511—512 erbaut. Zwischen dem viereckigen Äußeren und dem kreisrunden Inneren vermittelten halbrunde Ecknischen. Auch die 515 vollendete Georgskirche zu Esra (Abb. unten) ist einem Quadrate eingefügt, dessen innere Ecken in halbrunde Nischen verwandelt sind; der Mittelraum ist hier jedoch achteckig, und acht durch Bogen verbundene Pfeiler tragen die hohe Kuppel. Zwischen dem Achteck und dem Kuppelrund aber vermitteln Teile eines Sechzehnecks, noch keine sphärischen Zwickel (vgl. Bd. I, S. 437 und 438), wie sie demnächst Gemeingut des byzantinischen Kirchenbaues wurden.


Türsims von der Kirche zu El Bara in Syrien. Nach M. de Vogüé. Vgl. Text, S. 23.


Grundriß der Kathedrale zu Bosra in Syrien. Nach M. de Vogüé.

Zu den ältesten Kunstgebieten der Christenheit gehört auch Kleinasien, dessen fast rein orientalisches Südostgelände, das sich scharf von seinem hellenistischen Westen unterscheidet, erst vor kurzem durch die Untersuchungen Crowfoots und Smirnoffs, die Strzygowski zusammengefaßt hat, als „Neuland" in die christliche Kunstgeschichte eingetreten ist. Die Trümmer zahlreicher alter Kirchen, Basiliken und Zentralbauten haben sich hier, z. B. in Binbirkilisse, erhalten. Von den abendländischen unterscheiden sich die Haustein-Basiliken Binbirkilisses hauptsächlich dadurch, daß sie gewölbt sind, daß sie statt der hellenistischen Säulen von Pfeilern getragen werden, an deren Mittel- und Nebenschiffseiten sich derbe Halbsäulen anlehnen, daß der Rundbogen in den Apsisnischen wie in den Wölbungen nicht selten Hufeisenform annimmt, und daß sie, wie manche syrische Bauten, eine besondere, zwischen zwei niedrige Seitentürme eingespannte westliche Vorderseite zur Schau tragen. Daß der spätere romanische Baustil des Abendlandes an manche Bauformen dieser kleinasiatischen und jener syrischen Kirchen anknüpft, ist offensichtlich.


Grundriß der Kathedrale zu Esra in Syrien. Nach M. de Vogüé.

Zum hellenistischen Kleinasien, nach Syrien und Makedonien führen uns Kirchen einer anderen Art zurück, die eine Mittelstellung zwischen den Basiliken und Kreuzkuppelkirchen einnehmen. Ihre Mittelvierung (Kreuzungs-Quadrat), deren Pfeiler noch eng mit den Umfassungsmauern verwachsen sind, ist überkuppelt, während im übrigen die Langrichtung im Grundriß durch ein der Apsis vorgelegtes Ganz- oder Halbquadrat, im Aufbau durch die Gewölbe der Seitenschiffe, durch die Pfeiler- oder Säulenstellungen und durch die ausgebildete Vorhalle betont wird. Ob die Gesamtform des Grundrisses dabei zentral, also quadratisch, bleibt oder, wie bei den eigentlichen „Kuppelbasiliken", durch Anfügung eines kurzen westlichen Langschiffes rechteckig gestaltet wird, ist so wesentlich nicht. In gewisser Hinsicht gehört die berühmteste Kirche des Ostens, Justinians Sophienkirche in Konstantinopel, zu diesem Typus, den sie geistvoll und selbständig abwandelt.

Älter als die Sophienkirche zu Konstantinopel (537) ist die noch in ihren Ruinen prachtvolle „Kuppelbasilika“ von Kodscha Kalessi in Kleinasien, deren Kuppel übrigens vielleicht nur ein Zeltdachturm gewesen ist. Sicher jünger als die Hagia Sophia am Bosporus ist die doch ziemlich quadratisch veranlagte „Kuppelbasilika“ von Kasr ibn Wardan in Syrien. Eine Meinungsverschiedenheit zwischen Strzygowski und Wulff, den beiden besten deutschen Kennern der östlichen Baukunst, aber besteht darüber, ob die bekanntesten Kirchen des quadratischen Typus dieser Art, wie die Nikolaikirche zu Myra, die Klemenskirche zu Ankyra, besonders aber die Koimesiskirche zu Nikaia und die Sophienkirche zu Thessalonich, älter oder jünger sind als die Sophienkirche in Konstantinopel. Strzygowski zählt sie zu den Vorstufen, Wulff, wie die meisten Forscher, zu den ins Schlichtere verfallenen Nachfahren der Hagia Sophia am Bosporus.

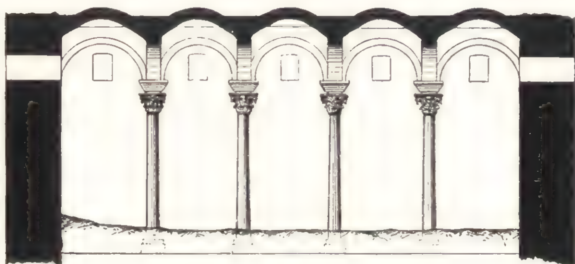
Die reinen Basiliken von Thessalonich (Salonik), die wie die kleinasiatischen durchweg Rundbogen statt des geraden Gebälks, Emporen über den Seitenschiffen und schon ausgebildete „Kämpfer“ über den Säulen zeigen, aber leiten uns in der Tat zu Konstantinopel hinüber. Der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts gehört die jetzt Eski Dschuma genannte Kirche zu Thessalonich, seiner Mitte die Demetrioskirche an, in der Pfeiler mit den Säulen wechseln. Die Georgskirche aber ist ein einfacher Rundbau, dessen Halbkuppel noch unmittelbar auf den mächtigen, inwendig durch Vierecknischen gegliederten Umfassungsmauern ruht.

In engem Zusammenhang mit Syrien und Kleinasien stand Armenien, das, schon in der Heidenzeit von der hellenistisch-römischen und der sassanidischen Kunst berührt, sich früh selbsttätig an der Entwickelung der kirchlichen Zentralbauten beteiligt zu haben scheint. Die wissenschaftliche Untersuchung dieser Fragen ist erst im Entstehen begriffen. Hat Strzygowski im Gegensatz zu seiner früheren Ansicht, nach der die armenische Kunst eine Tochter der byzantinischen wäre, doch erst seit 1903 seinen veränderten Standpunkt angedeutet, nach dem Armenien zu den Heimstätten der Achteckbauten und der Kreuzkuppelkirchen gehörte und die spätere byzantinische Kunst von der armenischen mehr empfangen hätte als diese von jener. Zu den ältesten Kirchen dieser Gegenden zählt die Kirche der hl. Gajane zu Wagarschabad, die um 600 errichtet wurde; und es ist lehrreich, daß sie bereits ihre Mittelkuppel auf vier freien Pfeilern trug und ihre Kreuzarme mit Tonnengewölben bedeckte. Äußerst geistvoll ist dann der Grundriß der 1900 wieder ausgegrabenen kreisrunden Kirche des hl. Georg bei Etschmiadsin, die der Katholikos Narses III. um 650 gegründet. Die vier Mittelpfeiler sind hier bereits durch je sechs im Halbkreis aufgestellte Säulen verbunden. Zu den Säulen gehören die Korbkapitelle, die Strzygowski im Akademiegarten zu Etschmiadsin entdeckte. Die etwas spätere Patriarchatskirche zu Etschmiadsin aber zeigt bei quadratischem Grundriß an jeder ihrer vier Seiten einen überhalbrunden Nischenausbau.

Nun aber Konstantinopel selbst, das neue Rom, die an Palästen reiche Siebenhügelstadt am Bosporus, Byzanz als der Muttersitz der byzantinischen Kunst. Es handelt sich zunächst um die zwei Jahrhunderte zwischen Konstantins Tode und Justinians Regierungsantritt.

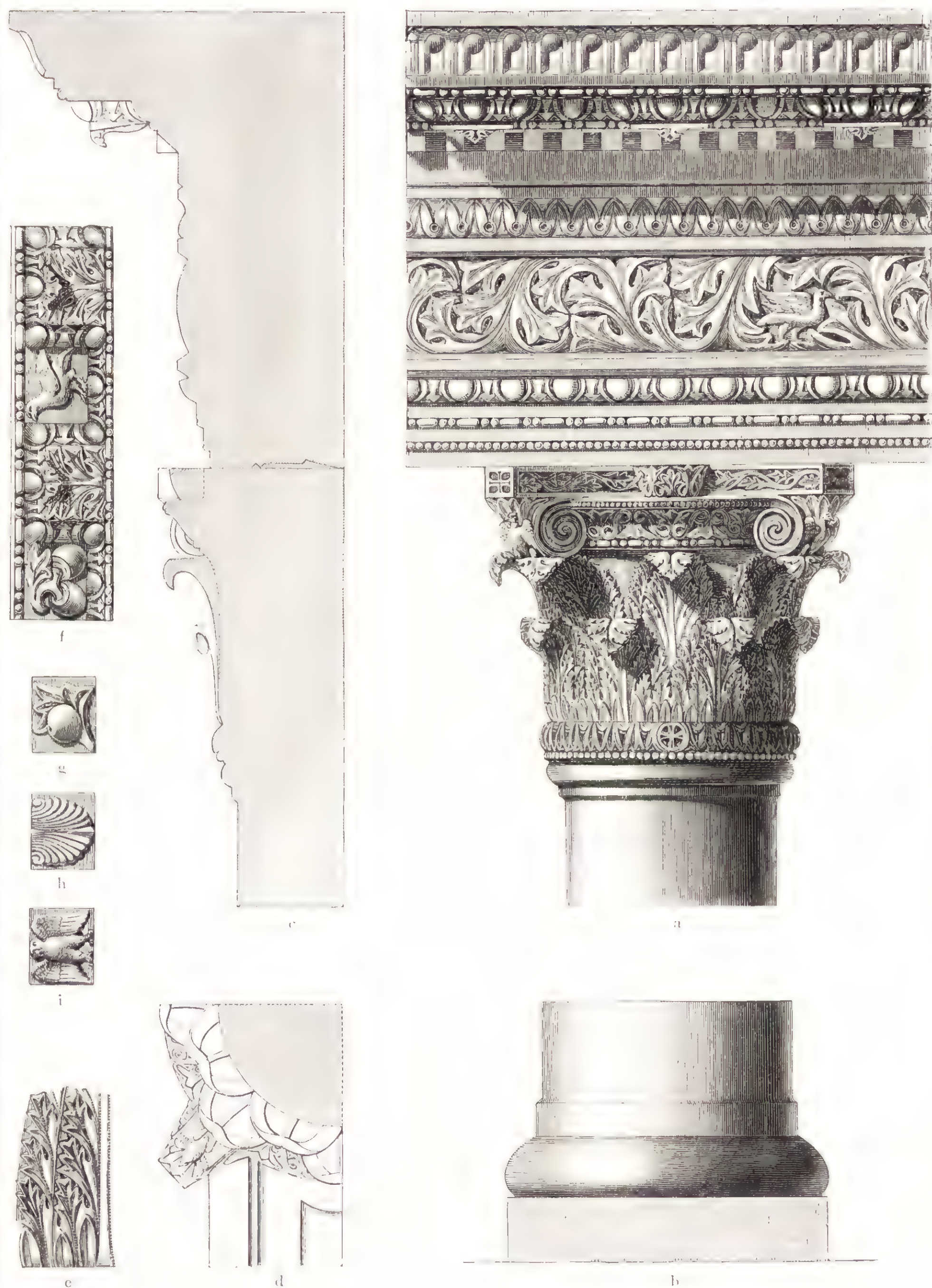
Alte Bauwerke zu plündern gab es in Konstantinopel nicht in gleichem Umfang wie in Rom. Dafür bildeten die Marmorbrüche der Prokonnesos im Marmarameere schon im 4. Jahrhundert ein Steinmetzengeschlecht heran, das sich auf eigene Füße zu stellen verstand. Das theodosianische Zeitalter sah die ersten Stufen der neuen, von der hellenistisch-römischen Durchschnittskunst abweichenden, aber freilich, wie Strzygowski dargetan, großenteils durch

die christliche Kunst Vorderasiens und Ägyptens bedingten Entwickelung der byzantinischen Baukunst. Das „goldene Tor", das der große Theodosius zwischen 388 und 391 errichtete, ist das älteste byzantinische Bauwerk dieser Art. Einfach und massig, wirkte es durch seine mächtigen, an ägyptische Pylonen (Bd. I, S. 127) erinnernden Seitentürme und durch die schlichte Größe der Gliederung seiner weißen Marmorfassade. Die Pilaster, die ihre drei Durchlässe einrahmen, sind mit korinthischen Kapitellen geschmückt, deren Akanthusblätter zum ersten Male in Europa jenen vielleicht in Ägypten vorgebildeten scharfen tiefen byzantinischen Schnitt der Lappen zeigen, der auch hier den ersten Schritt auf dem Wege zur Geometrisierung bezeichnet. Weiterentwickelt erscheint der byzantinische Stil bereits in dem ein halbes Jahrhundert später errichteten Außentor. Die Mauerflügel zu beiden Seiten des von Säulen eingefaßten Durchganges sind hier von einer zweistöckigen Scheinarchitektur übersponnen, deren Rechteckfelder zwischen Säulen und Gebälk mit Reliefs aus der griechischen Mythologie geschmückt waren. Die Kapitelle dieser Säulen sind eine Spielart des theodosianischen Kompositkapitells, mit aufrechtstehenden Blättern anstatt des Eierstabes zwischen den Voluten; plastisch hervortretende Vögel statt der Eckvoluten bilden ihre Besonderheit. Gegenüber der strengen Einfachheit des inneren Goldenen Tores spiegeln diese farbigen Marmorpropyläen schon den zunehmenden Prachtsinn des byzantinischen Hofes wider.


Unterirdischer Wasserbehälter bei Eschrefije Sokaghy in Konstantinopel. Nach J. Strzygowski.

Eine unterirdische Parallelentwickelung läßt sich in den ausgedehnten, dämmerhellen Säulenhallen der öffentlichen Wasserkeller (Bodrúm) Konstantinopels verfolgen. In Alexandrien gab es Prachtbauten dieser Art, die in mehreren Stockwerken übereinander von weißen Marmor- und roten Syenitsäulen getragen wurden; und alexandrinische Baumeister führten ähnliche Anlagen für Theodosius II. in Konstantinopel aus. Die ältesten erhaltenen, die um 421 entstanden sein müssen, sind die Bodrúm am Eschrefije Sokaghy (Abb. oben), und am Tschukur bostan von Sultan Selim. In jenem tragen 28, in diesem 32 Säulen von bereits byzantinisierter korinthischer Ordnung die gewölbten Decken; in beiden aber schiebt sich zwischen die Kapitelle und Bogenansätze jener „Kämpfer" genannte, nach unten eingezogene Würfel mit trapezförmigen Seiten ein, in den die ausgeschnittenen Gebälkstücke zwischen Kapitell und Bogenansatz sich verwandelt haben. Wir bleiben entgegen der Ansicht Portheims, Rivoiras und anderer dabei, daß der Kämpfer nirgends im Abendlande, auch in Ravenna nicht, früher nachweisbar ist als hier.

Die Johanniskirche (Mirachor-Moschee), die 463 von dem Patrizier Studios errichtet wurde, ist eine dreischiffige Normalbasilika östlicher Gestaltung. Ihr Narthex öffnet sich nach außen als viersäulige Vorhalle. Ihre Apsis ist von innen halbrund, von außen vieleckig ummantelt. Ihre Seitenschiffe sind zweistöckig. Das Querhaus fehlt. Ihre unteren Säulen (Taf. 4, Fig. a—i) tragen gerades Gebälk, während die oberen durch Bogen verbunden sind. Die Kämpfer fehlen hier den Kapitellen schon wieder. Gerade am Blattwerk der unteren Gebälke der Johanniskirche und ihrer Säulenkapitelle, die die Grundform der römischen Kompositordnung zeigen, hat Riegl die Veränderungen im Schnitte nachgewiesen, die den



Taf. 4. Säule und Gebälk der Johanniskirche in Konstantinopel.
a und b Vorderansicht; c Profil des Kapitells und Gebälks; d Unteransicht; e Blattbildung des Kapitells; f, g, h, i Unteransicht und Einzelheiten des Simses. *Nach W. Salzenberg.*

byzantinischen Stil kennzeichnen. Die scharfgezackten Akanthusblätter (e) des Kapitells erscheinen in ihrer Auflösung in Einzelblättchen wie gefiedert. Die Akanthus-Wellenranken der Deckplatte und des ausgebauchten Frieses (a und c) zeigen bereits jene geometrischen drei-, vier- und fünfspaltigen Blattzacken, die sich zur gleichmäßigen Ausfüllung des gegebenen Raumes schmiegen und biegen. Dazu sitzen stilisierte Vögel im Kapitell, unterm Sims (f—i) und im Blattwerk des Frieses.

Auf das theodosianische fünfte folgt in Konstantinopel das justinianische 6. Jahrhundert. Werfen wir auch jetzt zunächst einen Blick in die Unterwelt der Wasserwerke, so tritt uns



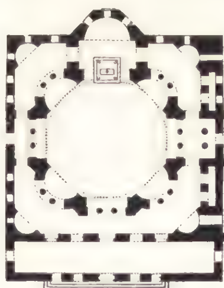
Die Zisterne Bin bir direk in Konstantinopel. Nach Photographie von Sébah und Joaillier in Konstantinopel.

besonders lehrreich wieder die Weiterentwickelung der Kapitelle entgegen. Zunächst zeigte der aus 240 Stämmen bestehende, von geheimnisvollem Dämmerlicht erfüllte Säulenwald des 528 errichteten gewaltigen Wasserhallenbaues Bin bir direk (1001 Säulen; Abb. oben), daß man in Konstantinopel um diese Zeit den Kämpfer in der Tat wieder fallen ließ, gleichzeitig aber dem Kapitell eine Gestalt gab, die die Vermittelung zwischen dem viereckigen Bogenansatz und der Rundsäule in sich selbst vollzog. Die Deckplattenseiten werden wieder gerader, und das obere Quadrat des Kapitells wird, wie Strzygowski es ausdrückt, „durch sich allmählich neigende und ineinander übergehende Flächen in den unteren Kreis übergeführt". Dieses byzantinische Trichterkapitell (es Kämpferkapitell zu nennen, leitet irre), das von dem oft mit ihm verwechselten romanischen Würfelkapitell scharf geschieden werden muß, beherrscht seit dieser Zeit neben dem ionischen Kämpferkapitell (Abb. S. 28), das als Mißbildung einer tastenden Übergangszeit erscheint, die Baukunst der Hauptstadt am Goldenen Horn.

Glänzend hatten sich inzwischen die **weltlichen Prachtbauten Konstantinopels** entfaltet. Alle Kaiser von Konstantin bis Justinian hatten in der Errichtung von Palästen, Bädern, Schauspielhäusern und Rennbahnen miteinander gewetteifert. Die Pracht der von Säulenhallen eingefaßten, mit den köstlichsten Meisterwerken altgriechischer Bildnerei geschmückten Plätze und Straßen wurde durch die vier Riesensäulen gehoben, die die Paläste und Kirchen der Stadt weithin sichtbar überragten. Die Porphyrsäule Konstantins auf dem kreisrunden Forum trug unter dem Namen des Kaisers ein gewaltiges griechisches Standbild des Sonnengottes. Die Säule Theodosius' des Großen auf dem Taurosplatz war, wie die Säulen Trajans und Mark Aurels in Rom (Bd. I, S. 431 und 434), von einem mächtigen Steinbande umwunden, auf dem die Siege des Kaisers in langgestreckten Reliefs dargestellt waren. Auf ihrer Spitze stand die silberne Kaiserstatue des großen Theodosius. Ähnlich gestaltet war die Säule des Arkadius auf dem Südwesthügel der Stadt. Die Riesensäule Justinians auf dem Augustusplatze aber trug das 10 m hohe eherne Reiterbild des mächtigen Kaisers.


Ionisches Kämpferkapitell aus der Sergiuskirche in Konstantinopel. Nach W. Salzenberg. Vgl. Text, S. 27.

Von den nicht erhaltenen **Kirchen** behielt die Apostelkirche nach den Schriftquellen ihre alte Kreuzesform bei. Jetzt aber wurde sie nach Maßgabe des Grundrisses der Johanniskirche in Ephesos erst zum eigentlichen Zentralbau, jetzt erst wurde sie, außer der Mittelkuppel noch mit einer Kuppel über jedem Kreuzarm ausgestattet, zum Vorbild der späteren Fünfkuppelkirchen der byzantinischen Welt, der eigentlichen Kreuzkuppelkirchen, deren Mittelviereck sich nach allen Seiten gleichmäßig öffnet.


Grundriß der Sergius- und Bacchus-Kirche in Konstantinopel. Nach H. Holtzinger.

In reiffster Vollendung aber tritt der neue byzantinische Stil der Zeit Justinians uns zunächst in den erhaltenen Kirchen der hl. Sergius und Bacchus (Abb. nebenstehend) und der hl. Weisheit (Hagia Sophia) entgegen. Der östliche Zentralbau feiert in ihnen für den Osten seinen folgenreichen endgültigen Sieg über die Basilikenform. Als Vorstufen der Sergiuskirche (jetzt als Moschee „die kleine Aja Sophia", deren Bau 527 begann, sind Zentralkirchen wie jene syrischen von Bosra und Esra (S. 24) und ähnliche kleinasiatische Bauten anzusehen. Das gleichseitige Viereck, dessen innere Ecken auch hier als Halbrundnischen gestaltet sind, umschließt einen achteckigen Mittelbau, dessen Hauptpfeiler hier über wirklichen sphärischen Zwickeln die im Grundriß kreisrunde, aber aus 16 „Segeln" zusammengesetzte Kuppel tragen. In jedem Pfeilerzwischenraum stehen zwei der Säulen, auf denen das Obergeschoß ruht. Die unteren Säulen zeigen das echt byzantinische Trichter-, die oberen das ionische Kämpferkapitell (Abb. oben). Der Pfeilerzwischenraum vor der inwendig kreisrunden, von außen mit Vieleckseiten ummantelten Apsis bleibt jedoch frei von Säulen, so daß auch hier wie in den Basiliken die Richtung vom Haupteingang zur Apsis betont bleibt. „Das Problem, den Zentralbau zur Gemeindekirche brauchbar zu machen", sagt Dehio, „ist nicht ungeschickt gelöst."

Eine Neuschöpfung mächtigster Gestalt war dann die große Sophienkirche, die von jeher zu den Weltwundern der Kunst gezählt worden ist. Zuerst 532—537 erbaut, mußte sie schon 558—563 gründlich erneuert werden. Als ihre Baumeister werden Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet genannt. Es ist also östlich-hellenistische, es ist zunächst kleinasiatische Kunst, die durch die Sophienkirche nach Konstantinopel verpflanzt erscheint. Zentralbau und Langhausbau sind in diesem einzigen Werke in kühnster Weise verschmolzen. Die von innen halbkugelförmige, von außen flache Riesenkuppel ruht auf vier mächtigen, durch Gurtbogen verbundenen Pfeilern (Abb. unten). Der Übergang zu dem unteren Kuppelkreise wird durch vier große, aus reinen sphärischen Dreiecken gebildete Zwickel vermittelt. Das System tritt hier in voller Klarheit und überwältigender Großartigkeit zutage. Der Fensterkranz, der den Fuß der Kuppel umgibt, spendet eine Fülle reinsten Oberlichtes. Die



Durchschnitt durch die Kirche Hagia Sophia in Konstantinopel. Nach W. Salzenberg.

Längenrichtung wird daneben zunächst dadurch betont, daß das Mittelquadrat sowohl an der Eingangs- als an der Altarseite um ein Halbquadrat verlängert wird, über dem eine Halbkuppel sich an den entsprechenden Gurtbogen der Hauptkuppel anlehnt. Vollendet aber wird der Eindruck des Langbaues durch die Beschränkung der Emporen und der Säulen, die sie tragen, auf die Langseiten (Abb. S. 30). Die byzantinischen Trichterkapitelle der meisten der Säulen sind noch mit hellenistisch-römischen Eckvoluten ausgestattet. Der eigentliche Kämpferstein über den Kapitellen aber fehlt auch in der Sophienkirche. Das System von aneinander angelehnten und ineinander einschneidenden Halbkuppeln, die den Bau unter der hohen Mittelkuppel bedecken, ist klar und überzeugend. Von allen Seiten anschwellend, streben die im goldenen Mosaikgrund schimmernden Einzelwölbungen in großen Wogen zur strahlenden Mitte empor. Die Wände sind in reichen, allmählich in den Arabeskenstil übergehenden Mustern mit farbigem Marmor belegt. Die Säulen- und Pfeilerkapitelle, die Arkadenzwickel, Bogenleibungen und Friese sind mit dem flachen, byzantinisch geometrisierten Blattwerk bedeckt, das wir schon kennen. Die prachtvolle bronzene Flügeltür ist in ihrem schlichten Schmuck von Kränzen und stilisiertem Weinlaub zwischen den hergebrachten Zierrändern von vornehmster Einfachheit. Als Ganzes wie in ihren Einzelheiten betrachtet, bezeichnet die Sophienkirche

einen Höhenpunkt der byzantinischen Bau- und Verzierungskunst. Von außen massig und formlos, entfaltet sie alle ihre Schönheit in ihrem Inneren. Gerade der byzantinische Zentralbau erweist sich als Raumkunst im vollsten Sinne des Wortes.



Inneres der Sophienkirche in Konstantinopel. Blick vom Mittelraum auf eine der Langseiten. Nach Photographie von Sébah und Joaillier in Konstantinopel. Vgl. Text, S. 29.

Blieb die Sophienkirche das Vorbild vieler späteren Kirchenbauten in Konstantinopel, so fehlt es diesen in den nächsten Jahrhunderten doch nicht an Umbildungen und Abwandlungen,





Taf. 5. Inneres der Kirchen S. Maria Maggiore (oben) und S. Stefano Rotondo (unten) in Rom. *Nach Photographieen von Fratelli Alinari in Florenz.*

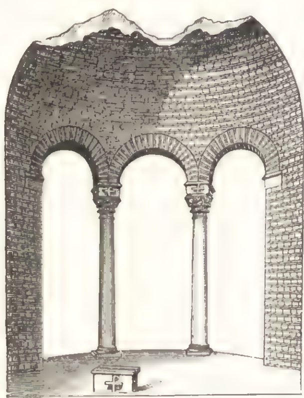
die noch von selbständigem künstlerischen Leben zeugen. Die wohl noch im 6. Jahrhundert gegründete, aber im achten bereits umgebaute Irenenkirche zu Konstantinopel (jetzt Zeughaus) stellte die Verbindung von Lang- und Zentralbau in der Weise her, daß sie im Grundriß zwei Quadrate nebeneinander legte und beide mit Kuppeln bedeckte, von denen die dem Altar zunächst gelegene den Bau von außen und innen beherrschte. Noch andere Lösungen brachten im 7. Jahrhundert die Sophienkirche zu Thessalonich sowie die Kirche zu Kassaba in Lydien. Aber erst im 9. Jahrhundert kehrt auch in die byzantinische Baukunst ein frischerer Zug zurück, mit dem eine Weiterentwickelung sich einstellt.

Während im neuen Rom am Goldenen Horn morgen- und abendländischer Kunstsinn einander schöpferisch befruchteten, zeitigte die baugeschichtliche Entwickelung im alten Rom am Tiber während der ganzen Zeit vom 4. bis zum 8. Jahrhundert und darüber hinaus um so weniger Neues, als die Säulen und Zierbalken der römischen Basiliken nach wie vor von der Plünderung heidnischer Prachtbauten herzurühren pflegten. Daß es östlicher Einfluß ist, der sich in den S. 19 erwähnten Neubauten der Kirchen S. Lorenzo und S. Agnese fuori le mura aus dem 6. und 7. Jahrhundert widerspiegelt, bedarf jetzt für uns keines weiteren Beweises mehr. Noch dem 4. Jahrhundert gehört die alte Unterkirche von S. Clemente an, deren Oberkirche freilich erst im 11. Jahrhundert ihre jetzige Gestalt erhielt, aber wegen der Erhaltung ihrer Schranken- und Kanzelanlagen als Muster einer dreischiffigen römischen Basilika gilt. Die berühmteste und prächtigste der dreischiffigen römischen Basiliken aber ist S. Maria Maggiore (Taf. 5 oben). Die neuere Forschung bestätigt Hübschs Ansicht, die das Langhaus mit seinen durch gerades Gebälk verbundenen zweimal 22 römischen Säulen noch dem Papste Liberius (352—366), den Ausbau des Altarhauses mit schmalem Querschiff aber dem Papste Sixtus III. (432—440) zuschreibt. Die alte, jetzt veränderte Apsis soll nach de Rossi von Rundbogen auf Säulen durchbrochen gewesen sein. Durch Bogenschlag verbunden aber sind die 24 prächtigen korinthischen Marmorsäulen der Kirche S. Sabina und die 20 monolithen gerieften dorischen Marmorsäulen der Kirche S. Pietro in Vincoli, beide aus dem 5. Jahrhundert. Erst im 6. Jahrhundert erbaut, im achten über ihren Trümmern neu errichtet wurde S. Maria in Cosmedin, in der im Abendlande zuerst ein Wechsel von Säulen und Pfeilern, zuerst auch eine in drei Apsiden mündende Altarseite erscheint. Schwerlich dem achten, wie einige meinen, sondern erst dem Ende des 11. Jahrhunderts aber gehört der schöne vierseitige Glockenturm an, der sich neben ihr erhebt. Dem 8. Jahrhundert entstammen einige schlichtere Kirchtürme Roms; als der älteste gilt der von S. Giovanni e Paolo, und zu den ältesten gehört auch der von S. Pudenziana.

Von den Zentralbauten Roms aus dieser Zeit kommt nur noch die zwischen 468 und 482 geweihte Rundkirche S. Stefano rotondo (Taf. 5 unten) in Betracht. Ihr mächtiges Innere wird durch zwei konzentrische Stützenringe in drei Kreise geteilt. Der innere Ring, der aus 22 ionischen Säulen mit geradem Gebälk besteht, trug die zylindrische, mit Fenstern versehene Obermauer, die mit flachen Balkenlagen gedeckt war. Der äußere Stützenkreis besteht aus 8 Pfeilern und 36 durch Rundbogen verbundenen und mit Kämpferaufsätzen versehenen ionischen Säulen. Dem äußeren Umgang ist durch radial gestellte Säulenreihen die Kreuzesform eingeprägt. Mag dieser Bau auch auf antiker Grundlage errichtet sein, unwahrscheinlich ist die Ansicht nicht, daß er geradeswegs von der kuppellosen Ölbergskirche oder von der heiligen Grabeskirche in Jerusalem abstamme. Selbstschöpferisch waren die römischen

Baumeister der Zeit, von der wir reden, eben nicht. Trotz des Ansehens, das große Päpste der römischen Kirche zu geben verstanden, verarmte und verödete die ewige Stadt. Schon 410 war Alarich in Rom eingezogen; dann folgten Odoaker, Theoderich und Belisar, dem Papst Silverius 536 die Schlüssel Roms übergab. Totila, der Gote, kam zehn Jahre später; und 754, an der untersten Grenze dieses Zeitraumes, verwandelte Aistulf, der Langobarde, die blühende Campagna rings um die Tiberstadt in eine Wüstenei.

Zwischen Rom und Neapel gründete der heilige Benedikt von Nursia auf der ragenden Höhe von Monte Cassino im Jahre 525 das erste abendländische Mönchskloster. Die älteste Kirche dieses Klosters, die sich nicht erhalten hat, soll eine einfache Basilika gewesen sein. Aber nicht ihretwegen nennen wir diese Klostergründung, sondern der reichen und mannigfaltigen künstlerischen Anregungen wegen, die von Monte Cassino ausgingen und durch den Benediktinerorden über die Alpen nach Frankreich und Deutschland getragen wurden.



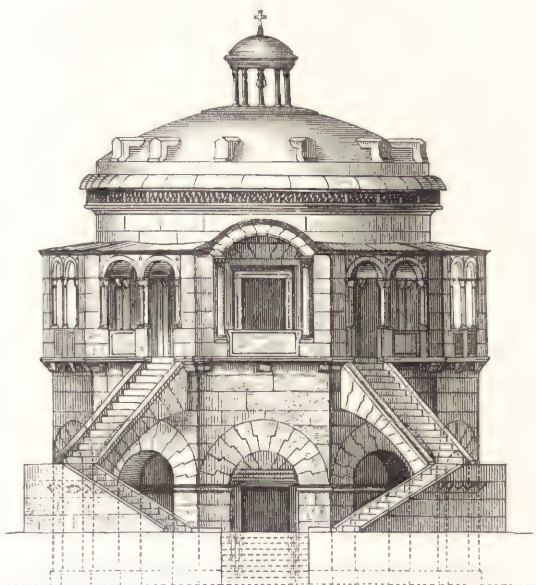
Apsis der Basilica Severiana in Neapel. Nach G. B. de Rossi.

Baugeschichtlich fesselt uns in Neapel vor allen Dingen die sogenannte Basilica Severiana, die in die Kirche San Giorgio Maggiore verbaut worden. An ihr hat sich ein Beispiel jener von Arkaden durchbrochenen, also nach außen geöffneten Apsiden erhalten (Abb. nebenstehend), wie sie nach de Rossi auch S. Maria Maggiore in Rom besaß. Als Zwischenstufen können die von lichten Rundbogenfenstern unterbrochenen Apsiden der östlichen Kirchen gelten. In Rom waren die Altarnischen von Haus aus fensterlos.

Im übrigen ist in Unteritalien die Rundkirche von S. Maria Maggiore bei Nocera deutlich von S. Costanza in Rom, ist in Mittelitalien die sechszehnseitige Kirche S. Angelo in Perugia offenbar von S. Stefano rotondo in Rom abgeleitet.

In Oberitalien entfaltet sich ein reiches, mehr oder weniger selbständiges Kunstleben. Zunächst stehen wir in Ravenna, der Hauptstadt Italiens nach der Teilung des Reiches (395), einer bedeutsamen baugeschichtlichen Entwickelung gegenüber. Unter Honorius selbst, unter seiner Schwester Galla Placidia und unter deren Sohn Valentinian III. sah die Lagunenstadt des christlichen Altertums ihre erste Blütezeit. Auf den germanischen Heerführer Odoaker, dem das weströmische Reich 476 erlag, folgte 493 der große, in Byzanz erzogene Ostgotenkönig Theoderich, der eine zweite Blüte ravennatischer Kunst hervorrief. Ihre dritte und letzte Blüte aber erlebte sie unter byzantinischer Herrschaft, nachdem Belisar schon 539 im Namen Justinians vorübergehend von Ravenna Besitz ergriffen hatte. Angesichts der Beziehungen, die alle Beherrscher Ravennas mit Byzanz verbanden, erscheint es von vornherein wahrscheinlich, daß östliche Bildungseinflüsse in allen drei Zeiträumen in Ravenna maßgebend waren; und trotz der Einsprache Portheims, Rivoiras und anderer bezeugen die erhaltenen Denkmäler die Richtigkeit der alten, schon von Schnaase und noch von Venturi als selbstverständlich hingestellten, von J. P. Richter, Redin, Dobbert und Strzygowski neuerdings verteidigten Ansicht, nach der die ravennatische Kunst, unbeschadet ihrer örtlichen Besonderheiten, östlichen Ursprungs ist; und wenn unmittelbare vorderasiatische Einflüsse hier auch nicht ausgeschlossen sind, so ist Byzanz selbst doch der Hauptbronn der ravennatischen Kunst.

Nachdem Galla Placidia in stürmischer Seefahrt von Konstantinopel nach Ravenna zurückgekehrt war, stiftete sie 425 die dreischiffige Basilika des Evangelisten Johannes; und gleich in dieser treten uns auch die Kämpfersteine über den korinthischen Kapitellen entgegen, die wir zuerst um 421 in den Hallen der unterirdischen Wasserbehälter Konstantinopels trafen (S. 26). Den frühen Basiliken Ravennas aber schließen sich die kreuzförmige, mit einem Viereckturm über der Vierung versehene Grabkapelle der Galla Placidia (jetzt S. Nazario e Celso) und die kleine erzbischöfliche Kapelle an, deren Decke kreuzförmig gestaltet ist. Bedeutender wirkt die Taufkapelle dieser Zeit, das Baptisterium der Orthodoxen, S. Giovanni in Fonte. Mag dieser achteckige Bau auch, wie Ricci gezeigt hat, auf der Grundlage eines heidnischen Thermen-Badegemachs errichtet sein, so gehört er seiner Ausgestaltung nach doch der Mitte des 5. Jahrhunderts an. Seine Innenwände sind in zwei Stockwerken mit Blendarkaden geschmückt, über deren Wandsäulen die Schildbogen (Wandbogen) auf Kämpfersteinen ruhen. Über den oberen dieser Bogen wölbt sich die flache, von außen in einem Zeltdache versteckte Kuppel.



Das Grabmal Theoderichs des Großen in Ravenna. Herstellung Essenweins. Nach H. Holtzinger.

Der Zeit **Theoderichs** wurde bis vor kurzem zunächst die Ruine Ravennas zugeschrieben, in der man die Überbleibsel des Palastes des großen Königs sah. Neue Ausgrabungen haben festgestellt, daß der Bau erst dem 8. Jahrhundert angehört, also nicht der Palast Theoderichs gewesen sein kann. Doch knüpft die Fassade mit ihren Blendarkaden und der großen Mittelrundnische ihres Obergeschosses unmittelbar an die ähnlich geschmückten Teile des Palastes Diokletians in Salona (Bd. I, S. 433 und 436) und der Propyläen des Goldenen Tores zu Konstantinopel an. Sicher echt aber ist das erhaltene Grabmal Theoderichs (Abb. oben). Der massive, um 525 entstandene Bau besteht aus zehnseitigem Untergeschoß und rundem, mit einem äußeren Arkadenumgang geschmücktem Obergeschoß und ist mit einer Kuppel bedeckt, die, aus einem einzigen mächtigen runden Stein ausgehöhlt, an die Dolmen der Urzeit erinnert.

Das arianische Bekenntnis Theoderichs drängte ihn aber auch zu neuen Kirchenbauten in Ravenna. Die arianische Kathedrale des Ostgotenkönigs heißt, seit sie dem orthodoxen Glauben zurückgegeben worden, S. Apollinare nuovo (Abb. S. 34). Es ist eine dreischiffige Musterbasilika ravennatischer Art, ohne Querschiff, aber auch ohne Emporen, mit einer von außen vielseitigen Apsis, aber auch mit Kämpfersteinen, die zwischen den spröden korinthischen Kapitellen und den Bogenansätzen vermitteln. Das arianische Baptisterium (S. Maria in Cosmedin) dagegen ist nur eine Nachbildung des Taufhauses der Orthodoxen.

Aus der **Übergangszeit** von der ostgotischen zur **byzantinischen** Herrschaft besitzt Ravenna dann noch eine Hauptbasilika und einen Hauptbau zentraler Art. Die Basilika, die

549 geweihte Apollinariskirche der alten Hafenstadt Classis, träumt heute einsam unweit des dunkeln Pinienwaldes im offenen Felde. Der einfache Ziegelbau ist von außen durch Lisenen und Blendbogen gegliedert. Neben ihm, wie neben S. Apollinare nuovo, erhebt sich ein später errichteter Rundturm. Die Rundtürme kennzeichnen die ravennatischen, wie die Vierecktürme die römischen Basiliken (Abb. S. 35). Die Säulen des dreischiffigen Inneren von S. Apollinare in Classe zeichnen sich durch flache Sockel, durch Kapitelle mit östlichen, wie vom Winde bewegten Akanthusblättern (S. 23) und durch flache, mit Kreuzen geschmückte Kämpfer aus. Die große Zentralkirche Ravennas, S. Vitale, aber gehört zu den kirchlichen Hauptgebäuden des 6. Jahrhunderts. Die Kirche ist nach Riccis Forschungen 540—547 erbaut. Selbst wenn wir mit Rivoira und anderen annähmen, daß sie früher, daß sie gleichzeitig mit der Kirche der heiligen Sergius und Bacchus in Konstantinopel errichtet wäre, wäre es wahrscheinlicher, daß ihr Plan aus dem Orient stamme, als daß, wie Rivoira meint, der Plan der Sergiuskirche dem ihren nachgebildet sei. Beide waren im kleinasiatischen und syrischen Osten vorgebildet. Nicht mehr von vierseitigen, sondern von achtseitigen Umfassungsmauern (Abb. S. 36) wird in S. Vitale das Mittelachteck umrahmt, dessen acht Pfeiler die leichte, aus Tongefäßen zusammengesetzte Kuppel tragen, die von außen mit achtseitigem Oberbau ummauert und mit einem Zeltdach bedeckt ist; und nicht nur an den diagonalen Seiten, sondern an allen acht Seiten, mit Ausnahme der auch hier offenen Altarseite, sind die beiden die Emporen tragenden Säulen der Pfeilerzwischenräume in nischenbildendem Halbrund aufgestellt (Abb. S. 37). Die Zentralität wird durch diese Anordnung hier wieder stärker betont als in den ähnlichen Kirchen Konstantinopels. Nur der vierseitige Altarraum vor der Apsis hat geradlinige zweistöckige Seitenarkaden. Die Vorhalle liegt auffallenderweise, wohl nur der Straßenflucht zuliebe, nicht gerade vor einer der Achteckseiten, sondern quer vor einer der Ecken, wie ähnliches folgerichtiger durchgeführt an einer Achteckkirche von Binbirkilisse in Kleinasien vorkommt. Byzantinisch erscheinen vor allem die Einzelformen in S. Vitale. Kämpfer vermitteln überall zwischen den Säulen und den Bogen. Die Kapitelle zeigen zum Teil noch die Kompositgestalt mit scharfgeschnittenen, schon schematisch werdenden Akanthusblättern, zum Teil aber auch bereits die echt byzantinische Trichterform, die durch flach stilisiertes geometrisches Blattwerk oder durch korbartiges Flechtwerk gehoben wird. S. Vitale ist und bleibt eben eine orientalische Kirche auf italischem Boden. In ihrer räumlichen Entfaltung etwas zu hoch, ist sie doch reich an reizvollen Durchblicken und Ansichten, die hier, wie in allen Kirchen Ravennas, durch den prächtigen Mosaikschmuck an Decken und Wänden farbiges Leben und malerischen Zusammenschluß erhalten.



Inneres der Kirche S. Apollinare nuovo in Ravenna. Nach H. Holtzinger. Vgl. Text, S. 33.

Von den altchristlichen Kirchen des **übrigen Oberitalien** und der angrenzenden Gebiete ist der durch seine Fußbodenmosaiken berühmte Dom zu Parenzo in Istrien eine Basilika des 6. Jahrhunderts mit drei Apsiden und mit Kämpfern über den Säulenkapitellen, gehört der Dom zu Grado, dessen Kompositkapitelle mit Stricken unterbunden erscheinen, dem gleichen Jahrhundert an, während der Dom der Insel Torcello ursprünglich eine Basilika des 7. Jahrhunderts war, an der sich, wie Cattaneo gezeigt, nur die Mittelapsis mit ihren halbrunden Stufenbänken erhalten hat. Östliche Einflüsse sind hier überall unverkennbar. Am wichtigsten sind die frühchristlichen Kirchen **Mailands**, der großen Römerstadt, die bereits in der heidnischen Kaiserzeit Rom selbst an Größe, wenn auch nicht an Pracht übertraf. Die berühmte Basilika des heiligen Ambrosius (S. Ambrogio) und die kreuzförmige Kirche

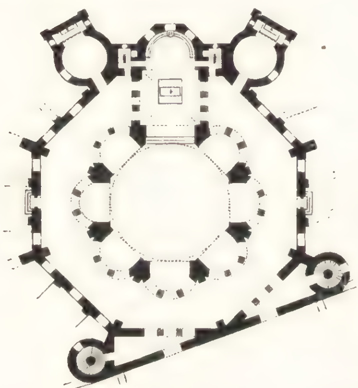


Äußeres von S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 34.

S. Nazaro bewahren wenigstens den Grundriß ihrer ursprünglichen Gestalt; und viel mehr kann man freilich auch nicht von der Erhaltung der Kirche S. Lorenzo sagen, des berühmten Zentralbaues, der vorbildlich bis in die Renaissancezeit hinein weitergewirkt hat. Daß auch hier eine antike Bauanlage den Grundriß beeinflußt hat, ist möglich, daß der Aufbau aber nur aus östlichen Vorbildern heraus verstanden werden kann, liegt auf der Hand. Die öfter genannten als berücksichtigten Untersuchungen von Julius Kohte kamen zu dem Ergebnis, daß der erste Aufbau, der dem jetzigen glich, zwischen 559 und 563, also zur Zeit der byzantinischen Herrschaft in Mailand, entstanden, daß der jetzige Bau aber nach verschiedenen Feuersbrünsten und Einstürzen auf der alten Grundlage erst 1574 aufgeführt sei; und erst diesem Bau gehört auch die erhaltene achtseitige Kuppel an. Die Grundgestalt (Abb. S. 38) der Lorenzkirche ist ein gleichseitiges Viereck, das an jeder Seite durch eine weite Flachbogennische erweitert wird. Zwischen den Pfeilern stehen an jeder der vier Hauptseiten, in ihrer nischenförmigen Ausbauchung den großen Flachbogennischen der Hauptmauern folgend, vier Säulen oder Pfeiler, die sich in dem von ihnen getragenen Emporengeschosse wiederholen.

Der durch diese Anordnung erzielte Eindruck ist zentraler als der der Sergiuskirche in Konstantinopel, weit- und schönräumiger als der der Vitaliskirche in Ravenna. Jedenfalls gehört die Lorenzkirche in Mailand zu den herrlichsten „Raumschöpfungen" der Welt.

Soweit sich die hellenistisch-römische Gesittung zur Zeit Konstantins übers Meer und über die Alpen nach Westen und Norden erstreckt hatte, war auch der Boden bereitet worden, an der Entwickelung des christlichen Kirchenbaues teilzunehmen. Über die westgotischen Kirchen Spaniens, von denen nur derbe und dürftige Reste erhalten sind, über die angelsächsischen und irischen Kirchen der Frühzeit, die erst nach diesen Jahrhunderten greifbarer hervortreten, und über die merowingischen Kirchen des fränkischen Reiches, die selbständige Weiterbildungen zeigten, sind wir hauptsächlich durch die Schriftquellen unterrichtet. An der dreischiffigen kleinen Basilika Johannes des Täufers zu Baños de Cerrato (zwischen Burgos und Valladolid) hat sich die Inschrift des Westgotenkönigs Recesvinthus von 661 erhalten; doch gehören die Einzelformen einem Umbau des 10. Jahrhunderts an. Der älteste erhaltene Kirchenbau der Kaiserstadt Trier, der sich freilich aus einer heidnischen Gerichtshalle entwickelt hatte, steckt in dem um 550 hergestellten viereckigen Kern des jetzigen Domes. Im Gebiete des heutigen Frankreich herrschte der Basilikenbau. Viel besprochen ist die 470 vollendete, jetzt zerstörte alte Martinskirche zu Tours. Die Ausgrabungen, die an der Stelle ihres Chors stattgefunden haben, sind von Quicherat, de Lasteyrie und Dehio zu weitgehenden kunstgeschichtlichen Schlüssen verwertet worden. Es scheint, als sei die Apsis der Kirche, vielleicht in Arkaden aufgelöst, wie in jener Basilika zu Neapel (S. 32), schon im 5. Jahrhundert nach orientalischem Vorbild (Strzygowski) von einem auf Säulen ruhenden Bogengange umgeben gewesen, der dann im 9. Jahrhundert zu einem Chorumgang mit ausstrahlenden Kapellen weiterentwickelt wurde. Im 6. und 7. Jahrhundert trug das fränkisch-germanische Merowingerreich besonders in jenem Teile seiner Grenzen, der heute den Nordosten Frankreichs bildet, bereits eine reiche Kunstblüte, die teils von dem Hofe zu Paris, teils von den Klöstern des Benediktinerordens gepflegt wurde; und nach den Schriftquellen zu urteilen, deren Erläuterung wir Hugo Graf verdanken, bildeten sich gerade im westfränkischen Kirchenbau dieser Zeit manche Neuerungen aus, die die romanische Baukunst vorbereiten halfen. Die Form des heiligen Kreuzes, die in Konstantinopel die Apostelkirche, in Mailand die Kirche S. Nazaro beherrschte, prägt sich auch hier als Sinnbild der Kirche Christi dem Grundrisse mancher Kirchengebäude auf. „Um des lebensspendenden Kreuzes willen", wie ein alter Schriftsteller bezeugt, ließ Childebert I. die 558 geweihte Kirche St. Germain-des-Près zu Paris als seine Grabkirche in Kreuzesgestalt errichten. Wo hier an Basiliken die Kreuzesform als etwas Besonderes hervorgehoben wird, muß immer das vierschenklige Kreuz (†) gemeint sein, nicht das T-förmige, das den längst bekannten Grundriß der mit einem Querschiff ausgestatteten römischen Basiliken bildete. Die Abteikirche von St. Denis bei Paris, die Dagobert I. 629 erbaute, hatte noch die T-Form. Gleich darauf aber griff der Benediktinerorden die wirkliche


Grundriß der Kirche S. Vitale in Ravenna. Nach H. Holtzinger. Vgl. Text, S. 34.

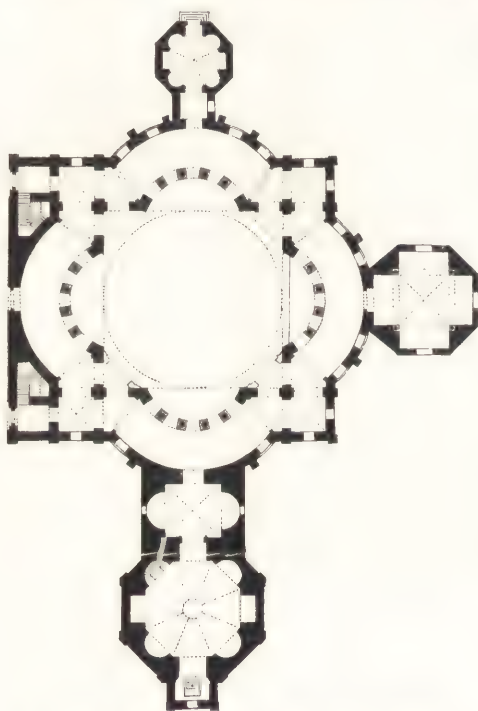
Kreuzesform für seinen Kirchenbau auf — und zwar jetzt die Form des lateinischen Kreuzes, als dessen längerer unterer Arm das Langhaus der Basilika erschien. So entstanden rasch nacheinander die westfränkischen Klosterkirchen, die hier in Betracht kommen: 634 gründete der heilige Audoenus (St. Ouen) die Klosterkirche in Rebais, 648 stiftete Wandregisil (St. Wandrille) mit Unterstützung des Pariser Hofes die Abteikirche zu Fontanella (St. Wandrille bei Rouen); 655 folgte das Kloster Gemeticum (Jumièges) ebenfalls bei Rouen; und für diese Kirchen ist die Kreuzgestalt ausdrücklich bezeugt; für Fontanella auch ein Turm über der Vierung, dem Schneidungsquadrat der Kreuzesarme des Grundrisses, wie ein solcher ja auch über der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna (S. 32) und im fernen Osten vorgebildet worden war.



Innenansicht der Kirche S. Vitale in Ravenna. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 34.

Wenn die Baugeschichte der Jahrhunderte, von denen wir reden, auch noch manche schmerzliche Lücke zeigt, so viel ist heute schon klar, daß es irrig wäre, die Frage nach dem Ursprung der Hauptformen des Kirchenbaues mit dem Feldgeschrei „Hie Rom, hie Byzanz" erledigen zu wollen. Rom und Konstantinopel waren in kunstgeschichtlicher Beziehung nur Teilgebiete des hellenistisch-christlichen Kulturreiches, das nach den Tagen Konstantins des Großen die Mittelmeerküsten umzog. Ägypten, Syrien und Kleinasien haben für die Entwickelungsgeschichte der christlichen Baukunst offenbar ebensoviel, ja ursprünglich mehr beigetragen als Rom und Konstantinopel; und Strzygowski wird auch recht haben, wenn er der unmittelbaren Einwirkung der hellenistischen Küsten des Ostens auf die Hofkunst Konstantinopels, der nie völlig hellenisierten Hinterländer Antiochiens und Alexandriens aber, die die Ursitze des Mönchtums waren, auf die Klosterkunst des Abendlandes ein entscheidendes Gewicht bei der Neubildung der Bauformen beimißt.

Ähnlich ging es mit den Schmuckformen der Baukunst. Gemeinsam sind der Zierkunst des Morgenlandes und des Abendlandes zunächst die christlichen Symbole, von denen, neben den bisher genannten Vögeln, jetzt auch der Phönix, der unsterbliche Vogel der Fabel, erscheint. Vor allen Dingen aber tauchen in nachkonstantinischer Zeit die Kreuze und Monogramme Christi an Kämpfern und Kapitellen, an Türstützen, in Blattfriesen, selbst an Mauerflächen als leicht verständliche, sinnbildliche Zieraten auf. In vorkonstantinischer Zeit ist das Monogramm Christi wohl als Abkürzung in Inschriften verwandt worden; erst jetzt wird es als wirkliches sinnbildliches Ziermotiv benutzt, das in verschiedener Gestalt,



Grundriß der Kirche S. Lorenzo in Mailand. Nach A. Essenwein. Vgl. Text, S. 35.



in Ägypten sogar als Henkelkreuz ☥ in Gestalt des uralten „Nilschlüssels“ (Bd. I, S. 103), mit seinen einfachen Linien eine Fülle heiliger Empfindungen im Herzen des sinnigen Beschauers weckt. Indem im übrigen das Abendland vorzugsweise antike Säulen und Gebälkstücke verwandte, verzichtete es auf die selbständige Weiterbildung der Einzelformen und überlieferte diese in etwas verwilderten Sprossen dem romanischen Zeitalter zur Fortentwickelung. Indem das Morgenland aber sich von Anfang an mehr auf sich selbst angewiesen sah, verflüchtigte sich ihm allmählich die ursprüngliche Bedeutung der antiken Pflanzen- und Flechtornamentik, die sich unter dem Einflusse eines uralt ererbten geometrischen Gefühls hier unversehens schematisierte; und wenn die neue byzantinische Ornamentik auch um 500 in Konstantinopel bereits in voller Blüte stand, so braucht sie doch keineswegs dem Gestade des Bosporus entsprossen zu sein. Daß die Schematisierung der Akanthusranken von El Bara in Syrien (S. 24) unabhängig von der Schematisierung der Akanthusranken an der Johanniskirche in Konstantinopel ist, ist ebenso einleuchtend, wie, daß die Arabesken eines koptischen Sarkophags im Museum von Gise (S. 21) in ähnlicher Weise geometrisch stilisierte antike Pflanzenverzierungen sind wie irgendwelche an der Sophienkirche zu Konstantinopel. Besonders lehrreich ist die prächtige, von hellenistischen Motiven durchsetzte, im wesentlichen aber neupersische Flächenverzierung der von Strzygowski veröffentlichten, jetzt großenteils im Berliner Museum aufgestellten Palastfassade von Mschatta im Moab jenseit des Toten Meeres, die dem 5. Jahrhundert entstammen mag. An die Stelle der plastischen Modellierung ist hier unter dem Einfluß des Orients überall der flache Ausstich getreten, der nur in dem farbig empfundenen Gegensatz von hell und dunkel schwelgt. Gerade dieser Stil wirkt durch die Klosterkunst des Hinterlandes des hellenistisch-christlichen Ostens auf die europäische Klosterkunst ein und wird zu einem wirkungsvollen

Einschlag in der Entwickelung der frühmittelalterlichen Verzierungskunst nicht nur Konstantinopels, das sich besonders eng an Kleinasien anschloß, sondern auch des Abendlandes. Gerade für den Gesamteindruck der Binnenräume der christlichen Gotteshäuser aber war der zuerst im Osten entwickelte flächenhafte Charakter ihres Wand- und Deckenschmuckes entscheidend. Die ganzen Innenräume der Kirche des Ostens strahlten in gleichmäßig verteilter Farbenpracht, die in den abendländischen Kirchen ebenfalls angestrebt, aber nur selten in vollem Umfange ausgeführt wurde.

2. Die altchristliche Malerei vom 4. bis ins 8. Jahrhundert.

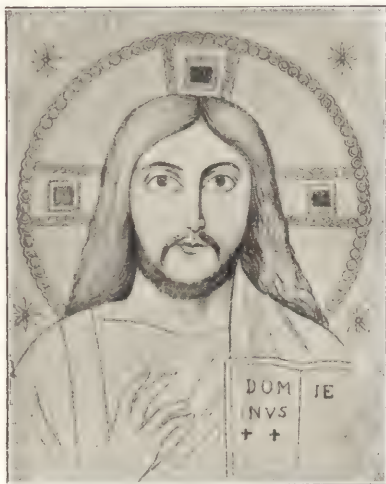
Hatte die altchristliche Baukunst der Andacht der Christenheit würdige und raumschöne Stätten bereitet, so blieb es der Malerei dieses Zeitraums vorbehalten, den von feuriger Einbildungskraft beschwingten Vorstellungen der vom Drucke der Verfolgungen befreiten Christen einen überzeugten und überzeugenden künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Handelt es sich auch nach wie vor um die mittelmäßigen Leistungen namenloser Meister einer Kunst, die in den Schoß des Handwerks zurückgekehrt war und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Formenverständnis verlor, so beteiligten sich an der Gestaltung ihres Inhalts doch offenbar oft genug gottbegnadete Männer, die führenden Geister, die Priester, Seher und Sänger des neuen Glaubens; und so weit entfernt Form und Inhalt dieser Kunst davon waren, völlig ineinander aufzugehen, künstlerisch reizvoll ist es besonders in der Mosaikmalerei oft genug, zu verfolgen, wie die an sich tüchtige, farbig prächtige und dekorativ wirksame Handwerkermalerei durch die großen, heiligen Empfindungen, die ihr Inhalt widerspiegelt, von innen heraus beseelt und über sich selbst emporgehoben wird.

Die eigentliche Wandmalerei auch dieses Zeitraums läßt sich am besten in den Katakomben verfolgen. Reich an christlichen Fresken dieser Jahrhunderte ist die unterirdische Gräberwelt Siziliens und Neapels, mit deren Erforschung die Namen Führers und Viktor Schultzes verknüpft sind; einzelne christliche Grabgemälde sind auch in Alexandrien und in Fünfkirchen zum Vorschein gekommen; aber in den römischen Katakomben tritt uns die Entwickelung der christlichen Wandmalerei nach wie vor am lebendigsten entgegen. Nach dem Anfang des 5. Jahrhunderts wurden hier freilich keine Toten mehr begraben; aber die heiligen Grüfte der Märtyrer verwandelten sich nunmehr in Stätten frommer Andacht; und die Päpste des 4., 5., 6. und 7. Jahrhunderts ließen die Grabgemächer der Blutzeugen vielfach wieder herstellen und ihre Wände mit neuen Gemälden schmücken. Erst zur Zeit der Langobardenzüge schlossen die Katakomben ihre Pforten.

Die zusammenhängenden Reihen biblischer Bilder, die wir nach dem Frieden der Kirche in großen Kirchengemälden und kleinen Buchbildern erscheinen sehen, lassen sich in den unterirdischen Grabgemächern Roms freilich noch nicht verfolgen. Nur einzelne neue Darstellungen, die offenbar nach wie vor im Osten vorgebildet worden waren, treten im 4. und 5. Jahrhundert neben die alten. Neu sind unter den Sinnbildern z. B. in einem Gemälde des Domitillafriedhofs zwei Hirsche, die an frischem Felsenwasser trinken, und im Cubiculum der hl. Petrus und Marcellinus das Lamm Gottes auf dem Hügel, von dem die vier Paradiesesströme (die vier Evangelien) herabfließen. Neu sind von biblischen Darstellungen z. B. in den Sebastianskatakomben das Bild der Geburt Christi, das den kleinen Heiland in Windeln mit dem Heiligenscheine und Ochs und Esel an der Krippe zeigt, und in den Katakomben des Kyriakos die Abbildung des Heilands zwischen den klugen und törichten Jungfrauen.

Die „Kreuzigung Christi“ erscheint auch in den Katakomben erst einige Jahrhunderte später: am frühesten im Friedhof des heiligen Valentinus in einem Wandbilde, das Kraus dem 8. Jahrhundert zuschreibt, während Marucchi darauf besteht, es ins 7. Jahrhundert hinaufzurücken. Christus hängt in langem Gewande am Kreuze, unter dem Heilige stehen. Die Füße sind nicht erhalten. Die dicken schwarzen Umrisse und die schematische Haltung der Gestalten weisen auch hier auf eine Zeit, die mit der alten Überlieferung der Malerei gebrochen hatte.

Christus und die Seinen treten jetzt häufiger als solche in der Katakombenmalerei hervor. In dem anmutigen Gemälde des Domitillafriedhofs, das den jugendlichen Heiland auf dem Throne zwischen vier zu seinen Seiten stehenden Heiligen, nach Kraus den vier Evangelisten, darstellt, sehen wir ein Vorbild aller späteren „heiligen Unterhaltungen“. Bezeichnend ist, daß Christus auch hier, im vollen 4. Jahrhundert, noch unbärtig, aber schon von einem einfachen Heiligenschein (Nimbus) umstrahlt erscheint, in dem wir vielleicht mit Crowe, Cavalcaselle und Kraus den ältesten Heiligenschein der Katakombenmalerei sehen dürfen. Bärtig tritt Christus in der Katakombenmalerei vielleicht zum ersten Male in dem genannten Bilde der törichten und klugen Jungfrauen (S. 39) auf. Zwischen seinen Jüngern sieht man den Heiland nun allmählich häufiger bärtig und im Glanze des Heiligenscheins. Verhältnismäßig spät aber kommt das eigentliche Bildnis des jugendlichen bärtigen Heilands in runder Umrahmung vor. Das überlebensgroße Brustbild dieser Art in der Katakombe S. Gaudioso (della Sanità) zu Neapel gehört dem 6., das ältere der beiden ähnlichen Köpfe der Pontianuskatakombe zu Rom (Abb. nebenstehend) dem 7. Jahrhundert an. Das rein geschnittene, von kurzem Bart umrahmte Gesicht ist von langem, in der Mitte gescheiteltem Haupthaar umflossen. Die halbkreisförmigen Brauen sind schon schematisch empfunden. Der kreisrunde Heiligenschein hinter dem Haupt ist mit dem Kreuze geschmückt. Es ist im wesentlichen der ideale milde Heilandtypus, den die Renaissancezeit wieder aufgenommen hat. Den Übergang zu den greisenhaften, mürrisch dreinblickenden Christusköpfen, die in der Regel für „byzantinisch“ gelten, aber verrät z. B. das Brustbild der Cäcilienkrypta der Calixtuskatakomben (Taf. 6), das im 8. Jahrhundert gemalt sein muß.



Christuskopf. Wandgemälde aus dem Friedhof des hl. Pontianus zu Rom. Nach L. Perret.

Die Apostel werden anfangs weder durch ihre Attribute noch durch andere Kennzeichen voneinander unterschieden. Zunächst werden Paulus und Petrus durch ihre bevorzugte Stellung hervorgehoben. Bald erscheint Petrus mit kurzem Haar und Vollbart, Paulus mit kahlem Vorderkopf und langem Barte. Dann aber traten nach und nach auch andere Blutzeugen als Heilige auf den Plan. Inschriften pflegen sie zu kennzeichnen. Die edlen Frauengestalten der Petronilla und der Veneranda im Domitillafriedhof haben den Vortritt. Prächtige, noch malerisch gestimmte Gestalten des 5. oder 6. Jahrhunderts sind die frommen Policamus, Sebastianus und Curinus im Lichtschacht über der Gruft der heiligen Cäcilia. Nicht vor dem 7. Jahrhundert ist die heilige Cäcilia in dieser selbst als Orantin (Taf. 6), in reichster Kleidung wiedergegeben. Edel in der Haltung, fein umrissen, sorgfältig in ihrer Art durchgeführt,



Taf. 6. Gemäldewand in der Krypta der heil. Cäcilie in Rom.
Nach G. B. de Rossi.

zeigt sie doch kaum noch Anklänge an die spätklassische Pinselführung; und vollends gilt dies von den beiden wohl erst im 8. Jahrhundert gemalten langgestreckten Heiligengestalten, die in der Krypta des heiligen Cornelius der Calixtuskatakomben, von vorn gesehen, von dicken schwarzen Linien umzogen, vor oben schwarzem, unten rotem Wandgrund stehen. De Rossi nennt sie schon „romanisch-byzantinisch". Der Übergang von dem umrißlosen, flüchtigen, aber freien Pinselstil zu dem frühmittelalterlichen, abgemessenen Umrißstil vollzieht sich allmählich, indem die dunklen Schattierungsstriche sich auf die Hauptlinien der Gestalten zurückziehen und hier schließlich schematisiert werden; und ebenso allmählich werden die anfangs noch lebhaften Farben durch Rot, Gelb und ein stumpfes Grün ersetzt.

Von den einstmals oberirdischen Räumen, in denen sich altchristliche Wandgemälde erhalten haben, kommt zunächst das Haus der heiligen Römer Johannes und Paulus in Betracht, das der Pater Germano 1887 auf dem cälischen Hügel in Rom ausgrub und später in besonderem Buche beschrieb. Aus dem 4. Jahrhundert stammen hier die christlichen Sinnbilder und Gestalten eines Zimmers mit radförmiger Decke, an der sich eine Betende der bekannten Art (Abb. nebenstehend) besonders gut erhalten hat. Im Übergang vom 4. zum 5. Jahrhundert aber stehen die kleinen Fresken der „Confessio". Das wichtigste Bild dieses Gemaches stellt die Hinrichtung drei heiliger Blutzeugen dar, die mit verbundenen Augen und auf dem Rücken gefesselten Händen im Vordergrunde knien, während hinter ihnen, nur zum Teil erhalten, die Henker mit geschwungenem Schwerte stehen (Abb. S. 42). Es ist die älteste gemalte christliche Hinrichtungsszene, die sich erhalten hat. Auf dem weißen Grunde fehlen bereits alle Andeutungen eines räumlichen Hintergrundes. Aber in der Art, wie das Hinknien zum Empfange des Todesstreiches wiedergegeben ist, spricht sich noch eine gute Überlieferung aus; und wenn die Modellierung auch schon trocken und dürftig, die Färbung schon gering und reizlos ist, so verschmäht die malerische Pinselführung doch auch hier noch die harten, schwarzen Umrisse, die bald die Alleinherrschaft an sich rissen.



Orantin. Wandgemälde im Hause bei S. Giovanni e Paolo zu Rom. Nach P. Germano.

Eine neue ernste Kunstwelt öffnete noch zu Konstantins Lebzeiten ihre Pforten in den großen Gemäldefolgen, mit denen das Innere der Basiliken und Rundkirchen geschmückt wurde. Teils waren sie in Mosaik, teils mit dem Pinsel al fresco ausgeführt. Unter den Schriftquellen, die uns nach Julius von Schlossers, Steinmanns und Wickhoffs Forschungen die Kunde von Kirchengemälden übermitteln, stehen die erhaltenen, in der Regel in Versen geschriebenen Bilderunterschriften (Tituli) voran. Die 24 Titel, die dem ravennatischen Arzt und Diakon Elpidius Rusticus (gestorben 533) zugeschrieben werden, zeigen am deutlichsten, daß die biblischen Bilderfolgen bestimmte Vorgänge des Alten auf bestimmte Vorgänge des Neuen Testamentes bezogen. Dem Sündenfall z. B. steht die Verkündigung Mariä, die Opferung Isaaks der Kreuzigung des Herrn gegenüber. Das sinnbildliche Apsismosaik der dem heiligen Felix geweihten Basilika zu Nola konnte Wickhoff aus den Versen des heiligen Paulinus (353—415), die biblischen Wandgemälde im Speisezimmer des Bischofs Neon von

Ravenna (um 450) aus der Beschreibung des Agnellus (um 839) wiederherstellen. Selbst vom Bilderschmuck der Martinskirche zu Tours im merowingischen Gallien und der Kirche des Abtes Benedikt von Weremouth und Jarrow jenseit des englischen Kanals (um 678–684) ist in den Schriftquellen die Rede.

Lebhafter aber als alle diese Nachrichten fesseln uns natürlich die erhaltenen kirchlichen Fresken und Mosaikgemälde dieser Zeit. Unter den wenigen erhaltenen Fresken ragen die der freigelegten Kirche S. Maria antiqua am römischen Forum hervor. Ein ganzes Museum frühmittelalterlicher Malereien ist hier wieder zum Vorschein gekommen. Dem christlichen Altertum ist die Kreuzigung Christi des 8. Jahrhunderts zuzurechnen. Wie der Heiland hier noch lebend, mit offenen Augen, im langen Gewande, mit nebeneinander besonders angenagelten Füßen am Kreuze hängt, ist typisch für alle Kreuzigungsbilder bis ins hohe Mittelalter hinein geblieben. Von den Gestalten, die unter dem Kreuze stehen, sind Maria, Johannes und Longinus durch Inschriften beglaubigt. Die Umrisse sind erst leicht betont; die Behandlung ist noch verhältnismäßig malerisch.



Hinrichtung dreier Blutzeugen. Wandgemälde im Hause bei S. Giovanni e Paolo zu Rom. Nach P. Germano. Vgl. Text, S. 41.

Zahlreich dagegen sind die kirchlichen Mosaikgemälde, die sich, dank der größeren Dauerhaftigkeit ihrer Technik, bis auf den heutigen Tag erhalten haben; und ergreifend bringen sie uns zum Bewußtsein, daß die Ausschmückung der Kirchen mit diesen aus farbigen Glaswürfelchen zusammengesetzten, im sattesten Farbenschmelz leuchtenden Gemälden, die eine mächtige neue heilige Gestaltenwelt schufen, noch eine wirkliche künstlerische Großtat des christlichen Altertums war. Neben de Rossis großem Farbentafelwerk kommen für unsere Kenntnis der Mosaiken Roms besonders die Schriften von Müntz und Gerspach, für die Ravennas namentlich Arbeiten J. P. F. Richters und E. K. Redins in Betracht.

Die Mosaikgemälde schmückten in der Regel nur die gewölbten Teile der Kirchen und die Oberwände ihres Langhauses. Die unteren Seitenwände waren oft mit Bildteppichen, öfter aber mit Ziermustern aus geschnittenem farbigen Marmormosaik (opus sectile) verziert, das zwischen den Glasmosaikbildern der oberen Teile und den aus derberen Rauten-, Kreis-, Kreuz- und Bandgeflechtmustern zusammengesetzten Steinfußböden geschickt vermittelte. An den langen Oberwänden des Mittelschiffes der Basiliken entfalteten sich vorzugsweise die biblischen Geschichten in nunmehr folgerichtig angeordneten Einzelbildern. Die Altarnische und der Triumphbogen aber waren der Darstellung visionärer und apokalyptischer



Taf. 7. Apsis-Mosaik der K

Nach einer Kopie v



ne S. Pudenziana in Rom.

K. Otto in Rom.

Himmelsherrlichkeit, der siegreichen Kirche, dem Triumphe des Heilands oder der Vergötterung jener Heroen des Christentums vorbehalten, deren Andenken die Kirche geweiht war. Was von den Kanzeln verlesen oder gepredigt wurde, stellte sich den Augen der andächtigen Gemeinde in strahlender Leibhaftigkeit dar.

Die ältesten christlichen Mosaiken Roms befinden sich in der Rundkirche S. Costanza. Sie gehören der Mitte des 4. Jahrhunderts an. Die Kuppelmosaiken, deren Bibelbilder, wie Schmarsow mit Recht betont, noch etwas unausgeglichen einer großen heidnischen Dekoration eingefügt worden, sind freilich nur aus Zeichnungen des 16. Jahrhunderts bekannt. Die weißgrundigen Mosaiken der Tonnengewölbe des Umgangs aber haben sich erhalten. Zwei Wölbungen füllt ein mächtiger Weinstock, unter dem ländliche Weinerntebildchen schimmern; zwei andere zeigen in kleinen, vom Bandflechten umwobenen Rundfeldern niedliche Liebesgötter und Psychen, Lämmer, Tauben und andere Vögel; noch zwei andere sind streumusterartig mit Vögeln, Früchten, Blütenzweigen, Vasen und Muscheln bedeckt. Daß auch die beiden erhaltenen überarbeiteten Nischenmosaiken dieser Kirche, die Christus als Gesetzgeber verherrlichen, ursprünglich dieser Frühzeit angehören, wie schon ihr weißer Grund zeigt, wird neuerdings nicht mehr geleugnet; leider aber wird die Anmut der tändelnden späthellenistischen Zierkunst nachempfinden, die an den Gewölben des Umgangs noch einmal vor ihrem Verscheiden heiter und lebensvoll aufblitzt.

Auch das Mosaik der flach gebogenen Apsis der kleinen Kirche S. Pudenziana in Rom gehört noch dem 4. Jahrhundert an. Obgleich es zum Teil erneuert und an den Seiten beschnitten ist, zählt es noch immer zu den großartigsten erhaltenen Schöpfungen des Altertums (Taf. 7). Vor einer halbrunden, mit Goldziegeln gedeckten Halle, hinter der über den Palästen Jerusalems das leere Kreuz von Golgatha ragt, thront der jugendlich bärtige Heiland zwischen den im Halbkreis angeordneten Aposteln, hinter denen sich zwei weibliche Gestalten mit Siegeskränzen in der Hand erheben. Nach der einen Ansicht, zu der Venturi neuerdings zurückgekehrt ist, sind sie Sinnbilder der Judenkirche und der Heidenkirche; nach der anderen Ansicht, die wir für diese Frühzeit wahrscheinlicher finden, sind es die heilige Pudenziana und die heilige Praxedis selbst, die hier dem Heiland huldigen. In den goldgesäumten, roten und blauen Wolken des Himmels erscheinen hier zum ersten Male die der Offenbarung entlehnten Sinnbilder der vier Evangelisten, Matthäus als Engel, Markus als Löwe, Lukas als Stier, Johannes als Adler, alle vier als geflügelte Halbfiguren. Das Ganze wirkt in seiner reinen Zeichnung, seiner satten, in lichtem Goldglanz schwimmenden Färbung, seiner gleichseitig abgemessenen Anordnung wie eine Vorahnung der himmlischen Halbkreisdarstellungen Fra Bartolommeos und Raffaels im 16. Jahrhundert.

Dem 4. Jahrhundert entstammt endlich noch der prachtvolle Mosaikschmuck der Kapelle der hl. Rufina und Secunda (Portico di San Venanzio) am Lateransbaptisterium. In der Mitte der Nischenmuschel ist das Lamm, an ihrem Rande sind Tauben dargestellt; köstlich aber hebt sich darunter ein goldengrünes Akanthus- und Blütenrankengewinde vom dunkelblauen Grunde ab. Der dunkelblaue Grund ersetzte den weißen von nun an völlig, bis er vom Goldgrund abgelöst wurde.

Dann der bedeutungsvolle Mosaikenschmuck von S. Maria Maggiore! Die Bibelbilder an den Oberwänden des Mittelschiffes werden von einigen noch der Bauperiode des Liberius (352—366), von anderen wohl richtiger erst der Zeit Sixtus' III. (432—440) zugeschrieben, der auch die Triumphbogenmosaiken angehören, während das Apsisbild erst im hohen Mittelalter entstand. Jedenfalls tritt uns in den 40 Mosaikbildern aus der Genesis

und dem Buch Josua, die das Mittelschiff schmücken, zum ersten Male eine größere Folge biblischer, wenn auch nur alttestamentarischer Darstellungen entgegen. Freilich sind nur 27 der 40 Bilder alt. Die landschaftliche Darstellungsart wird oft durch die Anordnung der Vorgänge in zwei Plänen übereinander, noch öfter durch die stellenweise Einführung von Goldgrund verdunkelt. Die Einzelgestalten sind schon von barbarischer Kunstlosigkeit; aber ihre Zusammenfügung zu bildlichen Erzählungen ist anschaulich und natürlich. Gerade die Kleinheit der Bilder deutet auch darauf hin, daß sie nicht für ihre Plätze in dieser Kirche, sondern wahrscheinlich als Buchbilder erfunden worden sind. Neutestamentliche Darstellungen, die die Lehre von der Jungfräulichkeit der Gottesmutter verkündeten, aber schmückten in drei Streifen übereinander die beiden Seiten des Triumphbogens. Im oberen Streifen z. B. entspricht das breite Verkündigungsbild der einen Seite, auf dem Maria Purpur spinnend dasitzt, dem ebenso breit angelegten Bilde der Darstellung im Tempel auf der anderen Seite.

Aus dem 5. Jahrhundert stammen ferner das innere Portalmosaik von S. Sabina, das auf goldenem Grunde die inschriftlich beglaubigten Gestalten der Juden- und der Heidenkirche zeigt, und das ursprüngliche Triumphbogenmosaik der Paulskirche vor der Stadt, aus dessen Mitte das ernste Brustbild des Erlösers herabblickt, dem die 24 Ältesten der Offenbarung in weißen Gewändern von beiden Seiten ihre Kronen darbringen. Goldener und blauer Grund steht in beiden Kirchen in verschiedenen Darstellungsfeldern nebeneinander.

Daß Rom noch in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts eine eindrucksvolle Mosaikschöpfung hervorzubringen verstand, beweist dann das Apsismosaik von S. Cosma e Damiano. Der untere Streifen zeigt auf Goldgrund eine grüne Wiese, in deren Mitte zwischen den Apostellämmern das Lamm Gottes auf dem Hügel steht, dem die Paradiesesströme entfließen. Das Hauptbild hebt sich noch von leuchtend dunkelblauem Grunde ab. In der Mitte schwebt die Riesengestalt des kurzbärtigen, streng dreinblickenden Heilands in farbigen Wölkchen. Unten auf der Erde führen Petrus und Paulus die Heiligen Cosmas und Damianus heran, sie mit sprechender Handbewegung dem Heiland empfehlend. Ganz links und rechts unter Palmen aber stehen bereits die Stifter, links (erneuert) der hl. Papst Felix III., rechts der hl. Theodorus. Die Gestalten dieses groß gedachten und übergroß ausgeführten Gemäldes haben, trotz der reich gefalteten antiken Gewandung der Apostel, schon etwas trutzig Barbarisches; aber daß in geistiger Beziehung gerade hier, wo der schwebende Heiland doppelt visionär erscheint, noch eine steigende Entwickelung stattgefunden, beweisen der Beifall und die Nachahmung, die dieses in seiner Art bahnbrechende Mosaik gefunden. Das Triumphbogenmosaik der Lorenzkirche vor der Stadt zeigt den auf der Weltkugel thronenden Heiland bereits vor schlichtem Goldgrund mit verdrießlichen Zügen; und auf schlichtem Goldgrund stehen auch die starren, steifen Gestalten des Mosaiks von S. Agnese fuori le mura (625 bis 638), in dem zum ersten Male eine Heilige als Hauptperson in der Mitte erscheint, und des Mosaiks von S. Stefano rotondo (642—649), in dessen Mitte das Kreuz des Heilands immer noch ohne den Gekreuzigten leuchtet. Die Darstellung von S. Cosma e Damiano wird hart und steif im Anfang des 9. Jahrhunderts in S. Prassede und noch etwas später in S. Cecilia wiederholt. Die Heiligengestalten werden lang, hager und geistlos; an die Stelle der Schattierung tritt auch hier die schwarze Umriß- und Innenzeichnung. Als das barbarischste Mosaik Roms gilt das Altarnischengemälde von S. Marco (827—844), das Christus zwischen sechs Heiligen zeigt, die kaum noch lebenden Menschen ähnlich sehen. Der malerische Zusammenhang, der die Gestalten des Apsismosaiks von S. Pudenziana zu einer

inneren Einheit verband, ist hier vollends gelöst. Die Gestalten stehen wie Standbilder einzeln auf besonderen Unterlagen. Daß diese Rückbildungen aber zugleich die Vorboten eines Aufstrebens auf neuer Grundlage sind, soll nicht geleugnet werden.

Die Kunstgeschichte darf es als ein herbes Mißgeschick betrachten, daß sich von den Kirchenmosaiken des griechischen Ostens nur so wenig aus der Zeit vor dem Bilderstreit erhalten hat; und das Wenige ist obendrein schwer zugänglich und noch schwerer an eng umgrenzte Entstehungszeiten zu knüpfen.

Als ein alexandrinisches Werk des 5. Jahrhunderts hat nach Smirnoff die noch frische Gestalt der stehenden Madonna zwischen den Erzengeln im Apsismosaik der Panagiakirche beim Dorfe Kiti auf Cypern, als ein Werk des 6. Jahrhunderts die schon schematischere thronende Madonna der Kirche Panagia Kanakaria auf derselben Insel zu gelten. Haben sich fürs Abendland nur schriftliche Nachrichten von vereinzelten Fällen erhalten, in denen Maria die Hauptfigur der Apsis war, so tritt uns dies gleich hier im griechischen Osten als Regel entgegen; dafür erscheint hier, wo die Kuppel herrschte und den Ton angab, der Heiland gewöhnlich an der Mitte des Kuppelrundes. Die berühmten goldgrundigen Kuppelmosaiken der Georgskirche zu Thessalonich setzen wir mit O. Wulff an die Wende des 5. Jahrhunderts zum sechsten. Rings im Kreise stehen hier würdige Heiligengestalten mit betend erhobenen Händen und ausdrucksvollen Zügen vor reichen, abwechselnd mit Kuppeln und Giebeln gekrönten Kirchengebäuden, die noch perspektivisch gezeichnet sind, wie die Gewänder der Heiligen noch klassischen Wurf bewahren. Daß Byzanz auch seine Mosaikenkunst dem hellenistischen Osten verdankt, erscheint uns dem Entwickelungsgange gegenüber, den die Baugeschichte dieser Jahrhunderte uns gelehrt hat, als wahrscheinlich. War die Sophienkirche die herrlichste Bauschöpfung, so waren ihre Mosaiken die großartigsten kirchlichen Bildflächen Konstantinopels. Der Goldgrund trat hier schimmernd und prunkend die Alleinherrschaft an. In der Mitte der Kuppel thronte der Heiland als Weltrichter auf dem Regenbogen. Was sich von allen diesen Herrlichkeiten erhalten hat, ist durch eine Tünche von mattem Goldglanz den Blicken der Bekenner des Islams entzogen. Salzenberg konnte einiges von der Tünche befreit sehen und veröffentlichen. Der Zeit Justinians wird von einigen Forschern, außer der edlen Gestalt eines Erzengels, das bekannte Narthex-Bild des thronenden Heilands zugeschrieben, das jedoch erst der Erneuerungszeit des 9. Jahrhunderts angehört.

Kehren wir nach Italien zurück, so finden wir hier, außerhalb Roms, lehrreiche und farbenprächtige altchristliche Mosaiken, z. B. in der Taufkapelle beim Dom zu Neapel und in der Kapelle S. Aquilino bei S. Lorenzo zu Mailand. Lehrreicher noch und künstlerisch bedeutsamer aber sind die Kirchenmosaiken von Ravenna, die noch heute einen reichen Farbenglanz über die verlassene, klein gewordene Stadt verbreiten. Daß wir die ravennatische Mosaikmalerei für einen unmittelbaren, nicht erst durch Rom gezogenen Zweig der christlich-griechischen Kunst halten, brauchen wir nach der baugeschichtlichen Stellung, die wir Ravenna angewiesen haben, kaum noch hervorzuheben.

Dem 5. Jahrhundert gehören zunächst die berühmten Mosaiken der alten Taufkirche S. Giovanni in fonte in Ravenna an. Neben der üppigen Stuckdekoration der Wände bilden die Mosaiken der Kuppel und ihrer Zwickel eine reiche, farbenschöne Einheit. Im Mittelrund ist die Taufe des Heilands auf goldenem Grunde dargestellt. Jesus, dessen bärtiges

Antlitz schon alternde Züge zeigt, ragt mit dem Oberkörper aus dem Flusse hervor, dessen klare Wellen seinen Unterkörper erkennen lassen. Dem Täufer gegenüber hebt sich als heidnische Erinnerung die Halbfigur des Flußgottes Jordanus aus dem Wasser empor. Der tiefere Kuppelkreis zeigt noch blauen Grund. Wie Radspeichen streben hier zwölf mächtige goldene Blattstauden von dem mit apokalyptischen Sinnbildern geschmückten Rande dem Mittelrunde zu; und zwischen ihnen schreiten in bauschigen, bewegten Gewändern, Kronen auf den verhüllten Händen tragend, die zwölf Apostel einher.

Dem 5. Jahrhundert gehört ferner der Mosaikschmuck an, in dem die Decken und oberen Wandteile der Grabkapelle der Galla Placidia prangen. Das Hauptbild im Bogenfelde über der Eingangstür stellt den jugendlichen Heiland als guten Hirten dar, der in einer mit Tannen bewachsenen Felsenlandschaft zwischen seinen Schafen thront (Taf. 8 oben). Der Himmel ist hellblau; der Heiland, der Hirt und Herrscher zugleich ist, trägt einen Purpurmantel über goldenem Gewande. Die ganze römische Mosaikkunst besitzt keine Gestalt von gleicher Reinheit und Hoheit.

Im 6. Jahrhundert gewinnt die Mosaikkunst Ravennas rasch ein anderes Ansehen. Das Taufmosaik des arianischen Baptisteriums (S. Maria in Cosmedin) ist nur eine vernüchterte Umbildung des Mittelrundbildes von S. Giovanni in fonte. Großartig und neu aber sind die drei Gemäldereihen, die übereinander die Wände des Langhauses der neuen Apollinariskirche in Ravenna zieren. Die Entwürfe zum Gesamtschmuck stammen noch aus der Zeit Theoderichs, in der auch die beiden oberen Bilderreihen vollendet wurden, während die untere Reihe erst ausgeführt wurde, als die Kirche durch Bischof Agnellus (553—561) dem katholischen Gottesdienste zurückgegeben wurde. Die obere Reihe enthält 26 Bilder aus dem Neuen Testamente, die sich, 13 an jeder Seite, unter der Decke entlang ziehen. An der Nordseite stehen die Wundergeschichten, in denen der Heiland noch jugendlich bartlos auftritt; an der Südseite steht die erste Passionsfolge, die uns begegnet. Der Heiland erscheint in ihr stark, blond und bärtig. Aber die Hauptszenen fehlen auch hier noch, die Dornenkrönung, die Kreuzigung und die Auferstehung sind auch hier noch ausgeschlossen. Die heiligen Frauen am Grabe, der Gang nach Emmaus und der Auferstandene unter den elf Jüngern machen den Beschluß. Alle diese Bibelbilder, deren byzantinische Art Redin in vielen Einzelheiten nachgewiesen hat, heben sich von goldenem Grunde ab. Ihre einzelnen Gestalten sind schematischer als jene der Bilder in S. Maria Maggiore in Rom; ihre Gesamthaltung aber ist ruhiger, klarer und einfacher. Die mittlere Reihe enthält überlebensgroße Propheten- und Heiligengestalten, die zwischen den Fenstern stehen. Die unteren Friese über den Säulenbogen aber beherrschen, was man auch zu ihren Ungunsten gesagt hat, immer noch den dekorativen Gesamteindruck des Inneren dieser Kirche. An der Nordwand schreiten 21 weißgekleidete heilige Frauen (Taf. 8, unten), durch Palmen getrennt, aus dem Tor der Hafenstadt Classis auf Maria zu, die mit dem Kinde auf dem Schoße, starr von vorn gesehen, zwischen vier erwachsenen Flügelengeln am Ostende des Frieses thront. An der Südseite wandeln weißgekleidete männliche Heilige aus den Toren Ravennas durch die Palmenreihe dem Heiland entgegen, der ernsten Ausdruckes Maria gegenüber dasitzt. Die Einzelgestalten sind schon etwas leer und ausdruckslos; aber die Festzüge der Männer und Frauen heben sich doch mit unverwüstlicher zeichnerischer Gesamtwirkung vom Goldgrunde ab. Etwas wie ein ferner letzter Nachklang der Züge des Parthenonfrieses weht durch diese ehrbar wandelnden Heiligenreihen.

Im vollen 6. Jahrhundert erscheint dann das byzantinische Kaiserpaar, erscheinen Justinian und seine Gattin Theodora in eigener Person an den Wänden ravennatischer Kirchen.





Taf. 8. Mosaikgemälde aus Ravenna.

Oben: Christus als guter Hirt. Aus der Grabkapelle der Galla Placidia. Unten: Zug heiliger Frauen an der Nordwand von S. Apollinare nuovo. *Nach Photographieen von Fratelli Alinari in Florenz.*

Die Mosaikenfolge von S. Vitale, die, wie Quitt und Schenkl gezeigt haben, die orthodoxe Lehre von der Doppelnatur Christi offenbar unter der eigenen Mitwirkung des Kaisers verherrlicht, gehört zu den bedeutendsten Werken der altchristlichen Malerei. In der Mitte der Hauptnische thront der noch jugendlich bartlose Heiland vor goldenem Grunde auf der Weltkugel. An den Wänden darunter prangen die beiden echt byzantinischen Zeremonienbilder, die an der einen Seite Justinian, an der anderen Seite Theodora (Taf. 9 bei S. 49, oben) mit ihrem Gefolge zeigen. Des Kaisers bartlos schlaffe Wangen, emporgezogene Brauen, dünne Nase und mürrische Lippen wirken bildnisecht, aber abstoßend. Im viereckigen Raum vor der Apsis ist links Abraham dargestellt (Taf. 9, unten), wie er die Engel bewirtet, und wie er Isaak opfert; rechts, dementsprechend, das blutige Opfer Abels und das unblutige Opfer Melchisedeks. In den vier Kappen des Kreuzgewölbes dieses Raumes (Abb. nebenstehend) aber halten langbekleidete Flügelengel mit emporgehobenen Händen den Blumenkranz, der im Scheitel das Lamm Gottes umgibt. Wenn in diesen Feldern auch noch blauer mit goldenem Grunde wechselt, so herrscht für den Gesamteindruck in diesem Raume doch bereits der Goldgrund, neben dem besonders die grüne Farbe der Landschaft der Opferbilder hervorleuchtet.



Deckengemälde des viereckigen Raumes vor der Apsis in S. Vitale in Ravenna. Nach Photographie von L. Ricci in Ravenna.

Die Mosaiken der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna gehören nur zum Teil, in S. Apollinare in Classe gehört wenigstens das sinnbildliche Nischenmosaik noch in diese Zeit.

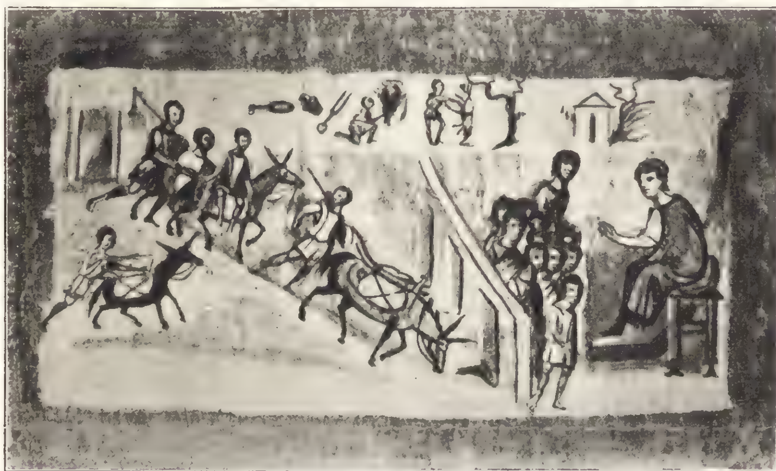
Was sich in Ravenna an Mosaiken vom Ende des 6. und vom 7. Jahrhundert erhalten hat, zeigt den gleichen Verfall wie in Rom. Nur in Rom aber konnten wir (S. 44) den Verfall der Mosaikkunst noch einige Jahrhunderte weiter herab verfolgen. In Konstantinopel unterbrach der Bilderstreit gerade diesen Kunstzweig. Daß aber Byzanz um diese Zeit in der Tat die geistige Beherrscherin der Welt war, spricht ein römisches Klagelied vom Ende des 8. Jahrhunderts am unumwundensten aus:

Konstantinopel heißt das neue Rom, das emporblüht,
Während die Pracht mit der Zucht, alterndes Rom, dir entsinkt.

Neben der Großmalerei der Mosaikkunst hatte schon seit den Tagen Konstantins die Kleinmalerei der Buchkunst einen immer lebhafteren Aufschwung genommen. Die langen Buchrollen der alten Ägypter, Griechen und Römer retteten sich nur vereinzelt ins christliche Buchgewerbe herüber. Die Blätterbücher, die das Nachschlagen erleichterten, behaupteten bald

siegreich allein den Platz. Hervorragende Prachtwerke wurden mit Gold= oder Silberschrift au purpurn gefärbtes Pergament geschrieben. Miniatoren aber nannte man die Buchmaler (un daher die Buchbilder später Miniaturen) nach dem Mennig oder Bergzinnober (Minium, den sie häufig verwandten. Gemalt wurde in Deckfarben mit dem Pinsel. Eine organisc Verbindung von Text und Bildern aber kannte die Frühzeit so wenig wie eine Verzierung d Anfangsbuchstaben. Füllten die Bilder ganze Seiten, so wurden sie in der Regel an den Anfan des Buches gestellt; als halbe Seiten dagegen fanden sie ihren Platz unter dem Texte. Nebe einigen weltlichen haben sich zahlreiche christliche Bilderhandschriften erhalten. Eine vollständi Bilderbibel aber ist nicht gefunden worden. Am häufigsten wurden die fünf Bücher Mos (der Pentateuch), das Buch Josua, die Psalmen und die Evangelien mit Bildern geschmück

Seit Anton Springer seine Aufsätze über die frühmittelalterlichen Miniaturen schrieb un Kondakoffs großes Werk über die byzantinischen Bilderhandschriften mit einer Einleitung ve= sah, ist die Mi= niaturenforschun durch die Arbeite von Gelehrten we Tikkanen, Vikt. Schultze, Wickhof, Janitschek, Gold= schmidt, Stettine, Strzygowski, Die, Lüdtke und Has= loff vielfach zu neuen Ergebnisse gekommen. De selbständige Be= deutung, die de östlichen Haupt= städte des Christen= tums neben Rom und Byzanz, ja auch für Rom und Byzanz gehabt haben, tritt gera in der Geschichte der Bilderhandschriften immer deutlicher hervor.


Joseph empfängt seine Brüder. Miniatur der „Wiener Genesis" in der Hofbibliothek zu Wien. Nach F. Wickhoff. Vgl. Text, S. 49.

Die Bilderhandschriften des 4. Jahrhunderts sind größenteils nur in Umarbeitunge späterer Jahrhunderte auf uns gekommen. Wirklich dem 4. Jahrhundert scheinen nur de Blätter einer frühen lateinischen Bibelübersetzung (Italahandschrift) anzugehören, die au Quedlinburg in die Königliche Bibliothek zu Berlin gekommen sind. Ihre Darstellunge schließen sich noch eng an die Virgilbilder des vatikanischen Kodex Nr. 3225 (Bd. I, S. 44 an. Auf vier Seiten sind vierzehn Vorgänge aus den Büchern Samuelis und dem erste Buche der Könige mit noch klassischen Gestalten, doch steif und leidenschaftslos auf blauen Himmelsgrunde dargestellt. Scharfe Lichter und goldene Striche heben die Modellierung.

Weitaus die meisten frühen Bilderhandschriften sind in griechischer Sprache geschriebe. Die älteste und lehrreichste von ihnen ist die „Genesis" der Wiener Hofbibliothek. Wah= scheinlich ist sie im 5. Jahrhundert in Vorderasien, vielleicht in Antiochien entstanden. De 48 Bilder nehmen die untere Hälfte der mit silbernen Buchstaben auf purpurnem Grun beschriebenen Seiten ein. Dargestellt sind die Begebenheiten der jüdischen Urgeschichte von

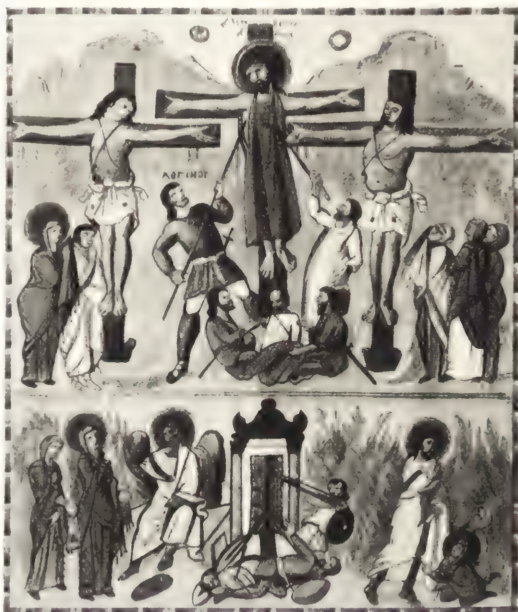




Taf. 9. Mosaiken in der Kirche S. Vitale in Ravenna.

Oben: Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge. Unten: Abrahams blutiges und unblutiges Opfer. *Nach Photographieen von Fratelli Alinari in Florenz.*

Sündenfall bis zum Begräbnis Jakobs. Dieselben Gestalten werden auch hier noch innerhalb derselben bildlichen Einheit unbedenklich in verschiedenen Augenblicken der Handlung wiederholt. Die Hände mindestens zwei verschiedener Künstler sind erkennbar. Die ersten zwei Drittel der gestaltenreichen Bilder haben die Purpurfarbe des Pergaments zum Hintergrunde und entwickeln sich zumeist in zwei mehr oder minder malerisch überbrückten Reihen übereinander; die übrigen zeigen einen landschaftlich geschlossenen Zusammenhang unter bläulichem Himmel. Jene sind zeichnerischer, diese malerischer gehalten. Unter jenen sei die Begegnung von Abrahams Knecht mit Rebekka, unter diesen seien das Mahl des Pharao und die Szene hervorgehoben, wie Joseph seine Brüder empfängt, während im Hintergrunde die Böcke geschlachtet werden (Abb. S. 48). Hier wie dort werden die Vorgänge leicht, flüchtig und lebendig, aber in idyllischer Breite unter liebevollem Verweilen bei der syrischen oder kleinasiatischen Tierwelt veranschaulicht.



Die Kreuzigung und die Auferstehung Christi. Miniatur des „Codex Laurentianus“ in Florenz. Nach J. Labarte. Vgl. Text, S. 50.

Der Wiener Genesis am nächsten steht der freilich erst im 6. Jahrhundert entstandene Purpurkodex der Kathedrale von Rossano. Zehn seiner fünfzehn ganzseitigen Darstellungen enthalten in ihrer unteren Hälfte Prophetenbrustbilder, in ihrer oberen Hälfte Bilder des Neuen Testaments, von denen z. B. das Abendmahl nach derselben Vorlage gearbeitet ist wie das Abendmahl in S. Apollinare nuovo zu Ravenna. Eine ganze Seite allein aber füllt z. B. die großartige Szene des Heilands vor Pilatus. Die landschaftlichen Gründe fehlen hier bereits völlig. Die Gestalten und die Gesichter mit ihren steilen Profilen sind schematischer dargestellt als in der Wiener Genesis; die Färbung ist äußerlicher prächtig; die Umrisse werden schon schärfer betont.

Nahe verwandt ist dem Kodex von Rossano ein dritter, von H. Omont veröffentlichter Purpurkodex, dessen Bruchstücke, in Sinope entdeckt, der Pariser Nationalbibliothek gehören. Seine Bilder aus dem Evangelium Matthäi stehen wieder nur halbseitig unter dem Text; und die Prophetengestalten sind dementsprechend nicht unter, sondern neben ihnen angeordnet. Mit den landschaftlichen Gründen fehlen die Bodenandeutungen. Der bärtige Heiland tritt auf dem Purpurgrunde im Goldgewand und Goldnimbus handelnd auf.

Diesen drei sicher aus dem asiatischen Osten, wahrscheinlich aus Syrien stammenden Bilderhandschriften treten zwei andere zur Seite, die, in syrischer Sprache geschrieben, ihren Heimatschein zur Schau tragen. Der eine, ein Evangelienbuch, ist der berühmte, in der Bibliothek S. Lorenzo zu Florenz verwahrte „Codex Laurentianus“, der 586 vom Mönche Rabulas in einem syrischen Kloster angefertigt worden. Er zuerst beginnt mit jenen von zierlichen und reichverzierten Rundbogenarkaden eingefaßten „Kanonestafeln“ (Tafeln zum

Vergleich der Parallelstellen der Evangelien), die zahlreiche mittelalterliche Evangelienhandschriften einleiten; und er zuerst enthält unter seinen fünf Hauptbildern eine Darstellung der Kreuzigung des Erlösers, der noch erhobenen Hauptes und mit nebeneinandergestellten, von Nägeln durchbohrten Füßen in ärmellosem Purpurhemde abgebildet ist (Abb. S. 49). Die Behandlung ist noch malerisch, doch mit zunehmender Betonung dunkler Linien. Erheblich schematischer sind die Figurenbilder (Christus und Maria auf dem Throne, das Opfer Abrahams) des zweiten syrischen Kodex, den Strzygowski in der Klosterbibliothek zu Etschmiadsin in Armenien entdeckt hat. Kunstgeschichtlich bedeutungsvoll ist sein sinnbildliches Zierblatt des Lebensbrunnens, wichtig ist seine ganze orientalisch-hellenistische Verzierungskunst.

Nach Alexandrien verweisen jüngere Forscher die im 6. Jahrhundert gemalte „Cotton Bibel" des Britisch Museum; und in Alexandrien möchten wir am ersten auch die Heimat der berühmten „Josuarolle" des Vatikans suchen, an deren Entstehung im 6. Jahrhundert, wenngleich auch sie nur als Abschrift gelten kann, ihre später hinzugefügten Inschriften nicht irre machen sollten. Der Text dieser echten Schriftrolle altägyptischer Art ist fortlaufend mit Bildern aus dem Buche Josua geschmückt. Ihr Stil zeigt eine eigenartige und doch einheitliche Mischung der Umrißzeichnung altägyptischer Miniaturen mit der „illusionistischen" Malweise, die wahrscheinlich auch von Alexandrien ausgegangen war. Als Füllfarben sind hauptsächlich Hellblau und ein helles Purpurviolett verwandt. Einige der Darstellungen weisen auf gleiche Vorlagen mit den Josuabildern in S. Maria maggiore in Rom hin.



Der Prophet Henoch. Miniatur der Bilderhandschrift des Kosmas Indikopleustes in der Vatikanischen Bibliothek. Nach A. Venturi.

Kraus hielt auch die Bilderhandschriften des Indienfahrers (Indikopleustes) Kosmas, deren berühmteste sich im Vatikan befindet, für alexandrinischen Ursprungs. Kosmas, der Alexandriner, der Mönch geworden war, schrieb dies Buch, das eine mit christlichen Augen gesehene Weltkunde enthält, gegen 547 in einem Sinaikloster. Allegorische Gestalten, wie die des Tanzes als blühendes Weib und die des Todes als halbnackter Jüngling, sind späthellenistischer Art; aber David erscheint hier schon in byzantinischer Kaisertracht. Die Verhältnisse der Gestalten, wie der des Propheten Henoch (Abb. oben), sind noch rein und richtig; die Malweise verschmäht wenigstens nach außen zu noch die Betonung der Umrisse. Kondakoff sah gerade in diesen Bildern die schönste Blüte eines eigentlich byzantinischen Kunstsommers. Sicher ist Konstantinopel die Heimat des Pflanzenbuches des Arztes Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek. Das Widmungsblatt, dessen goldene Bandflechtenumrahmung bereits die orientalische Formengeometrisierung zeigt, verkündet, daß die Abschrift für die Prinzessin Juliane Anicia geschrieben ist, die 527 in Konstantinopel starb. Wir können uns die Handschrift daher mit Kondakoff, der sie übrigens als „das erste byzantinische Manuskript" anspricht, zu Anfang des 6. Jahrhunderts entstanden denken. Ihre gut gezeichneten und noch einigermaßen malerisch behandelten Hauptbilder stellen zwei Ärzteversammlungen auf byzantinisch wirkendem Goldgrund, dem ersten Goldgrund in erhaltenen Handschriften, und zwei Verkörperungen der „Heuresis", der „Entdeckung" dar, die dem

Dioskorides in weiblicher Verkörperung die wunderreiche Wurzel Mandragora zuträgt. Wie für die Geschichte der Randornamentik und des Goldgrundes der Bilderhandschriften, ist das Pflanzenbuch aber auch für die Geschichte der Verzierung der Anfangsbuchstaben (Initialornamentik) von Wichtigkeit, deren erste bescheidene Ansätze sich, wie Diez gezeigt hat, in dem alphabetischen Pflanzenverzeichnis dieser Handschrift finden.

Von den erhaltenen lateinischen Bilderhandschriften dieser Jahrhunderte kann das Evangelienbuch des Corpus-Christi-College zu Cambridge mit seinen schwerfälligen, an römische Sarkophagreliefs erinnernden kleinen Bibelbildern nicht vor Ende des 6. Jahrhunderts entstanden sein. Dem 7. Jahrhundert aber gehört der vielbesprochene, von O. v. Gebhardt herausgegebene Ashburnham-Pentateuch an, der nach verschiedenen Schicksalen in den Hafen der Pariser Nationalbibliothek eingelaufen ist. Die Geschichten der fünf Bücher Mosis sind hier bereits in barbarischer, ans Mittelalter anklingender Raumbehandlung, aber in lebendiger Bildersprache erzählt. Während man die Handschrift bisher unter germanischem Einfluß entstanden glaubte, hat Strzygowski ihr, gestützt auf das orientalische Leben, das sie atmet, einen jüdisch-alexandrinischen Ursprung zugeschrieben.

Wenn auch die Heimat nicht aller Bilderhandschriften schon unwiderleglich festgestellt ist, so bringt ihre Betrachtung uns doch wenigstens das Übergewicht zum Bewußtsein, das die griechisch-orientalische Kunst im weitesten Sinne in diesem Zeitraum über die römische Kunst bewahrte.


Die hl. Sergius und Bacchus. Enkaustisches Tafelgemälde in der geistlichen Akademie zu Kiew. Nach J. Strzygowski.

Werke der Tafelmalerei dieser Jahrhunderte sind außerordentlich selten. Doch hat Strzygowski zwei Heiligenbrustbilder der geistlichen Akademie zu Kiew veröffentlicht, in denen jene antike enkaustische Bildnismalerei, die wir bisher nur aus den ägyptischen Mumienbildnissen kannten (Bd. I, S. 448; vgl. S. 370), weiterzuleben scheint. Die Bilder, die dem 6. Jahrhundert angehören mögen, stammen vom Sinaikloster. Auf dem einen (Abb. oben) sind die Heiligen Sergius und Bacchus mit großen Heiligenscheinen abgebildet; und oben zwischen ihnen erscheint der Kopf des Heilands, den ein gleicher Lichtschein umstrahlt.

Als angewandte Kunst erscheint die Malerei dieser Zeit zunächst in den christlichen Goldgläsern (S. 13), deren meiste und beste der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören. Die Funde, die Vopel zusammengestellt hat, weisen darauf hin, daß auch sie früher in Alexandrien als in Rom angefertigt worden sind. Alle christlichen Darstellungen der Katakombenfresken und der römischen Sarkophage wiederholen sich jetzt auf ihnen. Einzelne Erzählungen, wie „die Zersägung des Propheten Jesaias", kommen sogar nur auf einem Goldglas vor. Aber die geretteten Scherben der einstmals anmutig in Gold und Farben schillernden Gefäße sind künstlerisch doch nicht bedeutend genug, um uns festzuhalten.

Weit bedeutsamer tritt die angewandte Malerei uns in den linnenen, wollenen und seidenen Geweben dieser Zeit entgegen. Die Schriftquellen lassen keinen Zweifel daran, welche Rolle die mit figürlichen Darstellungen oder Ziermustern geschmückten gewebten und

gewirkten Vorhang- und Kleiderstoffe in der Kunst dieser Zeit spielten. Übriggeblieben war von alledem aber nur wenig, bis die christlichen Gräber Ägyptens sich auftaten und die Museen Europas mit jenen, freilich meist auch nur in Fetzen erhaltenen Schätzen der koptischen Wirkerei füllten, die von Forschern wie Forrer, Gerspach, Riegl und Strzygowski eingehend gewürdigt worden sind. Purpurstreifen mit weiß eingewirkten Jagden, Flügelknäbchen, Fechtern, Helden und Gottheiten gehören den drei ersten Jahrhunderten an. Seit dem 4. Jahrhundert werden die Wirkbilder zugleich christlich und farbig. Ihre Farbenpracht erreicht bei allmählich verkümmernder Zeichnung im 5. und 6. Jahrhundert die höchste Höhe. Seit dem 7. Jahrhundert aber erkennt man gerade hier an der zunehmenden Geometrisierung der Muster und Gestalten den völligen Sieg der koptischen über die hellenistische Kunstweise. Von einem bischöflichen Pallium des 6. Jahrhunderts stammt die farbige Seidenstickerei bei Forrer in Straßburg, die Christus am Kreuz in bereits schematischer Stilisierung zeigt. Auf einem Stück der Pariser Sammlung der Manufacture des Gobelins erscheint der „koptische Reiterheilige“ (Strzygowski), der hier irrtümlich als hl. Georg bezeichnet wird, auf rotem Grunde hoch zu Rosse einhersprengend (Abb. nebenstehend). Darstellungen koptischer Gewebereste des Berliner Kunstgewerbemuseums, die Daniel in der Löwengrube und den Heiland mit Petrus zeigen, sind beim Färben in der Naturfarbe des Stoffes aus dem roten Grunde ausgespart worden. Besonders lehrreich aber sind die koptischen Gewebemuster für die Geschichte der Ornamentik. Gerade sie zeigen, daß die koptische Verzierungskunst zwar vereinzelte altägyptische Elemente aufnahm, im ganzen aber sich auf dem Boden der hellenistischen Überlieferung im orientalischen Sinne weiterentwickelte; und gerade sie legen in ihrer Übereinstimmung mit den Ziermotiven der Mosaikumrahmungen, der Buchbilder und der Goldglasränder Zeugnis davon ab, daß die Ornamentik der ganzen altchristlichen Kunst sich ursprünglich in gemeinsamen Bahnen bewegte, bis sie gleichzeitig im Westen verwilderte, im Osten unter persischen Einflüssen in schematische Verfeinerung überging. Von den altgriechischen Formen leben der Mäander und das einfache Wellenband in den Rändern der koptischen Gewebe wie der Kirchenmosaiken weiter. Die sogenannten Eier- und Perlstäbe (Bd. I, S. 213) haben selten ihre klassische Gestalt bewahrt; besonders die Perlstäbe erscheinen bald in lose nebeneinander gestellte Ovale und Rundperlen aufgelöst (S. 8), bald in eine neue nüchterne Reihung verwandelt (Taf. 9, oben); Halbbogensäume, die manchmal mit Blütensternen besetzt sind, lassen romanische Bogenfriese vorausahnen. Kreise und Vierecke mit hineingestellten Vierblättern bereiten auf die gotischen Vierpässe vor. Die alten östlichen Stufenzinnen erwachen zu neuem Leben; das uralte Flechtwerk aber hat überall die Neigung, von den Umrahmungen auf die Felderflächen hinüberzugleiten und sich in alten und neuen Verschlingungskünsten zu ergehen.


Koptisches Gewebe mit der Darstellung eines hl. Reiters. Aus der Sammlung der Manufacture des Gobelins zu Paris. Nach M. Gerspach.

In der Pflanzenornamentik, die vielfach mit Tiergestalten durchwebt wird, wird der buschige Akanthus vorzugsweise in aufsteigender Linie entwickelt. Die eigentliche Akanthusranke verliert unter östlichem Einfluß ihre römische Überwucherung mit Blättern. Die gewellten Stengel treten wieder klarer hervor. Wein- und Efeublätter gehen in schematische Herzform über. Alles in allem genommen aber tritt uns gerade auf dem Gebiete der Flächenverzierungen überall die Tatsache entgegen, daß die Häufung der Ornamente in den westlichen Ländern in diesen Jahrhunderten zu einem verheißungsvollen Chaos führte, während es der byzantinischen Kunst, wie ihren noch weiter östlichen Vorläufern, jetzt schon gelang, aus dem überkommenen Wust ein anmutiges, wenn auch nüchternes Neues herauszukristallisieren.

3. Die christliche Bildnerei vom 4. bis ins 8. Jahrhundert.

Der Sieg des Christentums öffnete der Bildhauerei nicht, wie der Malerei, sofort die Pforten der Kirchen zu großen monumentalen Schöpfungen von warmem Eigenleben und hohem Fluge. Den altchristlichen Mosaiken hat die altchristliche Bildnerei nichts an die Seite zu setzen. Den Katakombenfresken aber entsprachen in manchen Beziehungen die Sarkophagreliefs, den Buchmalereien die kleinen Elfenbeinreliefs. Die altchristliche Bildnerei bestand also zum größten Teil aus Werken der handwerksmäßigen Kleinkunst, und da diese leicht hierhin und dorthin geschafft werden konnten, ist ihr Fundort keineswegs immer als ihr Entstehungsort anzusehen; da aber die bilderfeindliche Türkenherrschaft gerade von den Bildwerken des vormals hellenistischen Ostens nur geringe Bruchstücke übriggelassen hat, ist es schwierig, Kennzeichen der Heimatkunst der Hauptstädte des christlichen Ostens zur Bestimmung des Ursprunges der ins Abendland verschifften Werke heranzuziehen. Was wir heute davon ahnen, verdanken wir den Forschungen Bayets, Stuhlfauths, Graevens und Strzygowskis.

Die Rundbildnerei dieser Zeit bevorzugte hauptsächlich Bildnisse und kleine Standbilder des guten Hirten. Das eherne Reiterbildnis Theoderichs des Großen in Ravenna kennen wir nur aus der schriftlichen Überlieferung. Das gewaltige, aber byzantinisch strenge eherne Kaiserstandbild, das den Marktplatz von Barletta in Unteritalien beherrscht, wird heute in der Regel für das Bild des Theodosius, von anderen wohl richtiger für das des Heraklios (610—641) gehalten. Als das berühmteste Heiligenbild dieser Zeit aber galt das Bronzebild des thronenden Petrus in der Peterskirche zu Rom, bis Wickhoff nachwies, daß es nicht vor dem 12. Jahrhundert geschaffen sein könne; und trotz des gewichtigen Einspruchs Venturis und anderer halten wir hieran fest. Gerade die innere Lebendigkeit bei äußerer Starrheit spricht fürs hohe Mittelalter; und schon die schematischen Bart- und Haarlocken dieses Petrus finden sich in dieser Art noch nicht an altchristlichen Werken. Die kleinen Standbilder des guten Hirten verändern in dieser Zeit ihre Haltung (S. 13); der Jüngling faßt mit seiner Rechten alle vier Beine des auf seinem Rücken ruhenden Lammes vor seiner Brust zusammen und hält seinen Hirtenstab in der Linken. Die besterhaltene Gestalt dieser etwas nüchterneren Art befindet sich im Lateran. Zwei andere besitzt z. B. das Museum zu Konstantinopel, eine das Nationalmuseum zu Athen, eine das Museum zu Sparta. Den hellenistischen Ursprung dieser Bildwerke bezeugen schon ihre Fundorte.

Auf dem Gebiete der altchristlichen Reliefbildnerei ragen aus der Fülle mittelmäßiger Sarkophagdarstellungen und Elfenbeinbilder zunächst einige Werke besonderer Art hervor. Noch aus dem 4. Jahrhundert stammt das rechteckige, jetzt zerlegte Elfenbeinkästchen

des Museo civico Cristiano zu Brescia, das als Reliquienbehälter (Lipsanothek) gilt. In kunstvoller Feldereinteilung, in ruhiger Klarheit der Anordnung und in sicherer Reinheit der Formensprache stellen seine Reliefbilder die wichtigsten Vorgänge des Alten und des Neuen Testamentes zu einem anziehenden Gesamtbilde des Glaubensinhalts zusammen. Unzweifelhaft ist das feine Werkchen östlich-griechischen, wahrscheinlich kleinasiatischen Ursprungs.

Der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert gehört die von Ad. Goldschmidt für die Wissenschaft wiederentdeckte Holztür des Haupteinganges der Kirche S. Ambrogio zu Mailand an. Die Hauptfelder beider Flügel sind mit Reliefdarstellungen aus der Geschichte Davids gefüllt, aber so zerstört und überarbeitet, daß nur die beiden Felder, die jetzt im Archiv der Kirche aufbewahrt werden, noch echt erscheinen. Ihre Heimat wird kaum festzustellen sein.



Die Kreuzigung Christi. Holzrelief von der Tür der Kirche S. Sabina in Rom. Nach J. Strzygowski.

Wichtiger und besser erhalten ist die im 5. Jahrhundert geschnitzte berühmte Holztür des Haupteinganges der Kirche S. Sabina in Rom. Ihre Flügel waren in reicher Umrahmung mit 28 wohlverteilten Reliefeldern geschmückt, von denen zehn kleine und acht große erhalten sind. In fünf Feldern werden Erzählungen des Alten, in 13 werden Geschichten des Neuen Testamentes verbildlicht. Gleich im ersten Felde links oben erscheint die Kreuzigung des Herrn (Abb. oben). Die drei Kreuze, die nur durch die Enden ihrer Arme angedeutet sind, stehen von vorn gesehen vor den Giebeln der Stadt nebeneinander. Der Heiland ist beinahe doppelt so groß dargestellt wie die Schächer. Alle drei sind nur mit dem Schurze bekleidet. Ihre Füße stehen getrennt nebeneinander. Die Kunst scheint hier, wo sie ihre Pforten einem neuen Mysterium öffnet, fast in ihre Windeln zurückgekehrt zu sein: so roh und armselig ist hier die Formensprache. Andere Darstellungen dieser Tür, wie die der Himmelfahrt des Elias und der Himmelfahrt Christi, bewegen sich formensicherer und lebendiger in landschaftlich reicherem Rahmen; und noch geistvoller und körperlicher zugleich erscheinen Bilder wie das der feierlichen Apotheose der Kirche. Drei verschiedene Bildschnitzer haben sicher an diesen Türflügeln gearbeitet; ob aber auch ein Römer? Strzygowski hat gute Gründe für den kleinasiatischen oder syrischen Ursprung des ganzen Werkes angeführt.

Dann folgen die marmornen Ambonen (Kanzeln) von Thessalonich, deren wichtigste Stücke sich im Museum zu Konstantinopel befinden. Durch einzelne, in Nischen gestellte

Gestalten wird die Ankunft und die Anbetung der morgenländischen Weisen dargestellt. In der Mitte thront Maria mit dem Kinde auf dem Schoße. Es ist eine griechische, frische und doch dekorativ strenge Arbeit des 5. Jahrhunderts.

Ein Hauptwerk altchristlicher Bildnerei ist ferner der mit geschnitzten Elfenbeinplatten belegte Bischofsstuhl im Dom von Ravenna, der, erst durch Kaiser Otto III. dorthin geschenkt, nach Venturi schon im 5. Jahrhundert in Konstantinopel, nach Graeven etwas später in Alexandria, nach Strzygowski in Antiochia entstanden wäre, sicher aber östlich-christlichen Ursprunges ist. Unter den Gestalten, die zwischen gewundenen Säulen die Nischen der Vorderseite füllen, ragt in der Mitte Johannes der Täufer hervor. Von den Seitenbildern sind die aus der Geschichte Josephs hervorzuheben. Die Ägypter mit ihren Perücken sind scharf von den israelitischen Hirten unterschieden. Die Kamele sind nach dem Leben gebildet.



Vordersäule vom Ciborium der Markuskirche zu Venedig. Nach Photographie von Naya in Venedig.

Auch die beiden vorderen Alabastersäulen des Altarbaldachins (Ciboriums) der Markuskirche zu Venedig gehören zu den hervorragenden Werken altchristlicher Plastik. Sie müssen, wie von der Gabelentz gezeigt hat, dem Anfang des 6. Jahrhunderts und östlichem, wahrscheinlich syrischem Ursprung zugeschrieben werden. Vielleicht gehörten sie zu den Säulen, die die Venezianer 1247 aus der Prachtkirche zu Pola entführten. Jede dieser Säulen (Abb. nebenstehend) ist von neun Darstellungsringen übereinander umzogen; und jeder dieser Ringe ist durch neun auf Säulen ruhende Rundbogen in ebenso viele Nischen eingeteilt, in die die Bilder des Neuen Testamentes und der apokryphen Evangelien in hohem Relief kraftvollen Stils hineingezwängt sind. Die beiden hinteren Säulen sind spätere Nachahmungen.

Endlich sind hier, wie Strzygowski dargetan hat, die sechs gebogenen Elfenbeinreliefs der Kanzel des Domes zu Aachen einzureihen. Sie stellen „den koptischen Reiterheiligen", wahrscheinlich Kaiser Konstantin als Glaubenshelden, einen stehenden Krieger, eine Isis, einen Nereidenritt und zwei Bacchusgestalten dar und zeigen gerade in ihrer Vermischung heidnischer und christlicher Motive wie in ihrer verwilderten Formensprache unverkennbar den hellenistisch-ägyptischen, schon halb koptischen Stil des 7. Jahrhunderts.

Lehrreich sind sodann die plastischen Werke in Stein und Holz — auf die Elfenbeinkleinkunst kommen wir weiter unten zurück —, die, besonders nach Strzygowskis Untersuchungen,

als Leitfunde für die Erkenntnis der altchristlichen Heimatkunst in verschiedenen Kreisen des griechischen Ostens und seiner christlichen Hinterländer angesehen werden können.

An der Spitze der Bildwerke des ägyptischen Kreises steht das wohl noch dem 4. Jahrhundert angehörende hellenistisch-christliche Holzschnitzwerk des Berliner Museums, das die Vertreibung der Barbaren aus der Feste des Glaubens darstellt. An die beweglichen Kriegergestalten dieses Bildwerkes erinnern dann die kämpfenden Reiter des mächtigen Porphyrsarkophags im Vatikan zu Rom, der für den Sarg der Mutter Konstantins gilt. Bruchstücke ähnlicher Sarkophage haben sich nicht nur in Konstantinopel, sondern auch in Alexandrien gefunden. Auch der Porphyr stammt aus Ägypten. Wir dürfen daher annehmen, daß nicht nur jener Sarkophag der Mutter Konstantins, sondern auch sein Gegenstück im Vatikan, der berühmte, mit mächtigen Ranken und weinlesenden Flügelknäblein geschmückte Porphyrsarkophag, der die Töchter Konstantins barg, in Alexandrien ausgeführt worden ist. Aus dem 6. Jahrhundert stammen die äußerst lebendigen Holzreliefs an der Kirche el Mu'allaka in Altkairo, die den Einzug des Heilands in Jerusalem und seine Himmelfahrt darstellen. Der Heiland sitzt hier, wie in der byzantinischen Kunst, nach Frauenart auf dem Esel. Zur eigentlich „koptischen" Kunst des 7. Jahrhunderts gehört dann schon das ägyptische Grabrelief einer Betenden in der Sammlung Golenischeff in St. Petersburg. Die meisten Werke dieser koptischen Steinbildnerei, die besonders im Museum zu Gise studiert werden können, sind jedoch zu wenig künstlerisch, als daß wir bei ihnen verweilen dürften.

Dem ägyptischen Kunstkreis steht der syrisch-palästinische am nächsten, dessen Hauptwerke, wie die Tabernakelsäulen der Markuskirche zu Venedig, schon genannt worden sind.

Eine andere wichtige Kunstprovinz jener Tage war Kleinasien. An die Spitze des kleinasiatischen Kreises stellen wir mit Strzygowski das schöne, fast lebensgroße marmorne Christusrelief des Berliner Museums. Der Formenadel des jugendlichen Heilands weist dieses leider etwas verwitterte Bildwerk trotz des Kreuznimbus, der im Osten eben früher auftrat als im Westen, noch ins 4. Jahrhundert. In der Haltung eines heidnischen Redners steht Jesus zwischen zwei Aposteln in einer Giebelnische, deren ausgeprägte, mit dem Bohrer hergestellte Sonderformen es nunmehr ermöglichen, auch im Abendland gefundene Bildwerke mit der gleichen Architektursprache zu Kleinasien in Beziehung zu setzen.

In Konstantinopel, das zunächst von Kleinasien abhing, haben sich die figurenreichen, aus steifen Zeremonienzuschauern bestehenden Reliefbilder der vier Seiten des von Theodosius um 390 errichteten Fußgestells des ägyptischen Obelisken und einige Reste der geschichtlichen Spiralbandreliefs von der Säule des Arkadius (S. 28) erhalten. Besonders lehrreich aber sind zwei mit frisch und natürlich gebildetem Weinlaub umsponnene Säulentrommeln des Museums dieser Stadt, an denen lebensvolle Tiere und schon etwas schematische Menschengestalten (z. B. die Taufe Christi) dargestellt sind. Dem ägyptisch-syrischen Kreise gegenüber bilden Kleinasien und Konstantinopel den Kreis, den man am frühesten byzantinisch in engerem Sinne nennen mag; und an diesen Kreis schließt auch Altgriechenland sich in diesen Jahrhunderten an.

Im Abendlande bilden vor allen Dingen die zahlreichen erhaltenen Sarkophage einen Grundstock altchristlicher Plastik. Durch ihren künstlerischen Schmuck wollten die Christen, wie früher die Heiden, den engen Behausungen ihrer teuren Toten Pracht und Weihe verleihen; und wenn künstlerische Sarkophage ab und zu auch im Auslande bestellt wurden, so sind die meisten von ihnen doch an den Orten entstanden, an denen sie Verwendung fanden.

Überreich ist Rom an altchristlichen Marmorsärgen, deren Bildseiten, wie Swoboda gezeigt hat, vielfache Spuren einstiger Bemalung oder Vergoldung tragen. Die vordere Hauptseite pflegt gerade in Rom nach dem Gesetze völliger und gleichseitiger Raumausfüllung eingeteilt und mit Bildwerk geschmückt zu sein. Die Mitte ist häufig durch Hauptbilder, häufig durch Rundrahmen mit den Brustbildern der Verstorbenen, die Ecken sind durch einander entsprechende Gebäude, Bäume, Thronsitze oder dekorative Figuren ausgezeichnet.

Die Einzelbilder reihen sich manchmal ununterbrochen aneinander an, so daß es mehr der Einsicht als dem Auge des Beschauers überlassen bleibt, die Grenzen der verschiedenen Bildeinheiten zu ziehen. Häufig aber tritt doch zunächst eine senkrechte Gliederung ein, die in der Regel durch Säulenarkaden, manchmal aber auch durch Bäume bewirkt wird; und kaum minder häufig ist auch eine wagerechte Gliederung vorhanden, die die Bildfläche in zwei



Römisch-christlicher Sarkophag im Lateran. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 58.

Geschosse zerlegt. Die im Hochrelief dargestellten Gegenstände der nachkonstantinischen Sarkophage zeigen immer noch heidnische Nachklänge. Flügelknäbchen halten die Bildnis-Rundrahmen; Amor und Psyche umarmen sich; Sol und Luna (Sonne und Mond) herrschen am Himmel. Die Dioskuren erscheinen als Sinnbilder der Treue wenigstens auf einem Sarkophag des Museums von Arles. Die christlichen Darstellungen, die überwiegen, beginnen, wie wir gesehen haben (S. 14), mit dem „guten Hirten" und anderen Sinnbildern, schließen sich dann im wesentlichen der Bilderauswahl der Katakomben an, um allmählich doch auch hier zu vollständigen Folgen biblischer Geschichten zu werden. Eine Reihe von Begebenheiten, die der Katakombenmalerei fremd sind, erscheinen jetzt in den Sarkophagen: aus dem Alten Testament z. B. die Erschaffung des Menschen, die Vertreibung aus dem Paradiese und die Himmelfahrt des Elias, die uns an der Schmalseite eines römischen Sarkophags des Louvre entgegentritt; aus dem Neuen Testamente z. B. Jesus im Tempel, seine Gefangennahme durch den Judaskuß und seine Himmelfahrt, die z. B. auf einem Sarkophage des Vatikans mit einer Darstellung des Himmels als Bogen über dem Haupte der verkörperten „Erde" verbunden wird. Die Kreuzigung aber fehlt auch noch in diesen Sarkophagen, deren meiste zwischen 350 und 500 n. Chr. entstanden sind. Was weiter ins 6. Jahrhundert herabreicht, erscheint dürftig oder verwildert.

Wichtig ist der von Grisar veröffentlichte, im Dämmerlicht der vatikanischen Grotten erhaltene Sarkophag des Junius Bassus (Taf. 10). Seine Inschrift weist auf das Jahr 359, bezöge sich aber nach Riegl freilich nicht auf die Entstehung des Sarkophags, der älter wäre, sondern auf die Beisetzung des Verstorbenen in ihm. Seine in zwei Reihen übereinander angeordneten, durch Spiralsäulen getrennten biblischen Reliefbilder zeigen noch Gestalten von edlen Verhältnissen und guter Durchbildung. Im oberen Mittelfelde thront der jugendliche Heiland im Himmel, der sich als Bogenschleier über dem Haupte des Himmelsgottes wölbt. Im unteren Mittelfelde ist sein Einzug ins irdische Jerusalem dargestellt.

Bedeutend ist aber auch z. B. noch der jedenfalls jüngere Sarkophag des Laterans (Fickers Verzeichnis Nr. 104), der aus der Paulskirche stammt (Abb. S. 57). Die Mitte des oberen



Sarkophag des hl. Theodor in S. Apollinare in Classe zu Ravenna. Nach Photographie von L. Ricci in Ravenna. Vgl. Text, S. 59.

Streifens nimmt schon der Rundrahmen mit den Bildnissen des Ehepaars ein, für das er bestimmt war. Im übrigen reihen die Bibelbilder, die hier schon eine Parallelfolge aus dem Alten und dem Neuen Testament zeigen, sich im oberen wie im unteren Streifen ununterbrochen, nur durch die Rückenwendung der Gestalten geschieden, aneinander an.

Außerhalb Roms ist Südfrankreich am reichsten an christlichen Kunstwerken dieser Art, die durch Le Blants bahnbrechende Veröffentlichungen berühmt geworden sind. Allein Arles besitzt 79 christliche Sarkophage, die den römischen am nächsten stehen, während die 16 von Toulouse und die acht in Narbonne sich schon durch ihre nach unten eingezogene Gestalt von jenen unterscheiden. Aber auch in Italien sind altchristliche Sarkophage keineswegs nur in Rom erhalten. Ihrer elf stehen z. B. allein im Camposanto zu Pisa. Zahlreich und eigenartig aber treten sie in Ravenna auf. Schon diese ravennatischen Steinsarkophage zeigen die Unmöglichkeit, die Kunst Ravennas als Tochter der römischen Kunst zu betrachten. In ihrer Erscheinung spielen zunächst die hohen, wie mit Schindeln oder Balken gedeckten, oft mit Monogrammen, Kreuzen oder Kränzen geschmückten Dachdeckel eine eindrucksvollere



Taf. 10. Der Sarkophag des Junius Bassus in den vatikanischen Grotten zu Rom.
Nach Photographie von Danesi in Rom.

Rolle. Sodann fehlt ihnen die gedrängte Fülle der römischen Darstellungen. Die Bibelbilder pflegen mit wenigen, symmetrisch angeordneten Figuren über die glatte Bildfläche zerstreut zu sein; und auch die Auswahl der Darstellungen ist beschränkt. Oft steht oder thront der Heiland allein in der Mitte der Vorderseite; aber Heilige eilen von beiden Seiten mit Schriften oder Kronen auf verhüllten Händen heran, und Palmen begrenzen die auch wohl als Stück des Weltraums gekennzeichnete Bildwand. An den Schmalseiten sind dann wohl, wie an einem Sarkophag des Museums von Ravenna, biblische Vorgänge abgebildet. An die Stelle des Heilandes selbst tritt oft jedoch das Lamm auf dem Hügel, und Lämmer ersetzen dann auch die Heiligen zu beiden Seiten; so z. B. auf dem Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia. An der Stelle des Lammes aber erscheint nicht selten nur das Kreuz oder das Monogramm des Erlösers; so z. B. auf dem Sarkophag des heiligen Theodor in Sant' Apollinare in Classe, auf dem außerdem Pfauen anstatt der Lämmer und Weinstockranken statt der Palmen dargestellt sind (siehe die Abbildung, S. 58). In Ravenna sind im ganzen die mit Figurenbildern geschmückten Sarkophage älter als die nur mit Sinnbildern verzierten. Gerade hier sieht man, wie das plastische Vermögen nach der Blüte der Stadt rasch verfällt.


Konsulardiptychon des Konsuls Felix vom Jahre 420. In der Nationalbibliothek zu Paris. Nach A. Venturi.

Ein eng umgrenztes, aber reiches Kunstfeld für sich bildet dann noch die kleine altchristliche Elfenbeinplastik, unter deren Erzeugnissen Doppeltafeln (Diptychen), Einzeltafeln und kleine Dosen oder Büchsen die Hauptrolle spielen. Stuhlfauth verteilte die wichtigsten erhaltenen frühchristlichen Elfenbeinarbeiten auf die Schulen von Rom, Mailand, Ravenna und Monza. Aber seine Verteilung läßt sich nicht aufrecht erhalten. Am sichersten wird man gegenwärtig an der Hand Graevens und Vöges das Labyrinth dieses Forschungsbereiches durchwandern.


Christus, von Pilatus den Juden überantwortet. Elfenbeinschnitzerei des British Museum. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 60.

Unter den Diptychen, deren Innenseiten zum Schreiben bestimmt waren, während ihre Außenseiten mit Schnitzwerk geschmückt wurden, bilden die sogenannten Konsulardiptychen ein Vermächtnis der heidnischen Zeit Roms. Konsuln und andere Würdenträger verschenkten sie, mit ihren Bildnissen geschmückt, an Gedächtnis- und Feiertagen. Dem Jahre 406 gehört das Diptychon des Konsuls Apicius Probus im Domschatz zu Aosta an, dem Jahre 420 die Diptychontafel des Konsuls Felix in der Pariser Nationalbibliothek (Abb. oben). Der feiste Würdenträger steht hier in weltlicher Prachtkleidung

unter den Vorhängen eines Baldachins. Noch dem 5. Jahrhundert gehören auch wohl die vier bekannten Dosenplatten des British Museum an, die Jesus als Lehrer, Jesus vor Pilatus (Abb. S. 59, unten), seine Kreuzigung und seine Auferstehung in untersetzten, großköpfigen Gestalten, aber in sprechender Anordnung veranschaulichen. Nach unserer Empfindung ist auch diese Arbeit eher römischen als griechischen Ursprungs. Diesen und anderen Werken gegenüber aber steht das Diptychon der Galla Placidia von Ravenna im Domschatz zu Monza mit seinen langen, schlanken Gestalten allerdings auf anderem, auf griechischerem Boden. Im allgemeinen ist von vornherein anzunehmen, daß die Elfenbeinschnitzerei von Afrika, der Heimat des Elfenbeins, ausgegangen und nicht in Rom, sondern im griechischen Osten entstanden ist. Ihre besten Werke sind zweifellos, selbst wenn sie in Rom entstanden sein sollten, von griechischen Händen ausgeführt. Dies gilt z. B. von der köstlichen Tafel des Nationalmuseums in München, deren oberer Teil die Frauen am Grabe des Heilands darstellt, während oben rechts seine Himmelfahrt abgebildet ist.



Flügelengel. Elfenbeinschnitzerei im British Museum zu London. Nach Photographie.

Echt östlich-griechische Luft atmet die köstliche Tafel des 5. Jahrhunderts im British Museum (Abb. nebenstehend), die einen menschlich wahr und göttlich groß gestalteten Flügelengel auf den Stufen einer reichen Rundbogennische zeigt. Das vielbesprochene Diptychon des Berliner Museums aber, das auf dem einen Deckel den bärtigen Heiland zwischen Petrus und Paulus (Abb. S. 61), auf dem anderen die thronende Muttergottes zwischen Flügelengeln darstellt, gehört ins 6. Jahrhundert und in die Nähe des Bischofsstuhls von Ravenna (S. 55).

Dem syrisch-ägyptischen Kreise lassen sich aber auch mit Wahrscheinlichkeit noch eine Reihe ähnlicher Werke zuweisen. Als syroägyptisch im allgemeinen wird z. B. eine ovale kleine Elfenbeinbüchse des Berliner Museums bezeichnet, die mit Schnitzbildern aus der Jugend des Heilands geschmückt ist. An der Spitze der hellenistisch-alexandrinischen Elfenbeinwerke steht die berühmte „Pyxis“ des Berliner Museums, deren feines Relief an der einen Seite den jugendlichen Heiland zwischen den Aposteln, an der anderen die Opferung Isaaks darstellt, noch ein schönes Werk des 4. Jahrhunderts. Zu den besten hellenistisch-alexandrinischen Werken etwas späterer Zeit gehört aber die vielgenannte Kaisertafel des Louvre aus der Sammlung Barberini in Rom, eine Elfenbeinschnitzerei, die einen Kaiser, wahrscheinlich Konstantin den Großen, hoch zu Roß als Sieger im Glaubensstreite darstellt. Als alexandrinisch-byzantinisch mag man das Elfenbeinrelief im Dom zu Trier ansprechen, das die Einholung von Reliquien in eine Kirche Konstantinopels darstellt; als ägyptisch-koptisch aber bezeichnet Strzygowski schon die beingeschnitzte „Christustafel“ mit langgestreckten Gestalten im Museum von Ravenna. Die Forschung ist auch auf diesem Gebiete noch im Flusse.

Altchristliche Metallarbeiten von künstlerischer Bedeutung sind seltener als gute Elfenbeinbildwerke dieser Zeit. Den Ehrenplatz unter den Silbergefäßen nimmt der erst 1894 aufgetauchte vierseitige Behälter der Kirche S. Nazaro in Mailand ein, den Graeven mit Recht dem hellenistischen Osten zuschreibt. Am Deckel ist der Heiland zwischen den Fischen und Broten, an den vier Seiten sind eine Madonna und drei Geschichten des Alten Testamentes

in noch halb perspektivisch räumlicher Darstellungsweise gebildet. Die schönste frühchristliche Bronzemedaille, die dem Christlichen Museum des Vatikans gehört (Abb. S. 62, oben), stellt die Charakterköpfe des Petrus mit kurzem Haupthaar und des Paulus mit kahlem Scheitel dar. Zu den hübschesten Bronzelampen dieser Zeit aber gehört die Leuchte in Gestalt eines Segelschiffes in den Uffizien zu Florenz. Der Mann am Steuer muß Christus sein; betend aber steht der Fahrgast am Buge. Der Verfall und die Umbildung der Formensprache vollzieht sich in der Kleinkunst überall nach denselben Gesetzen wie in der Großkunst. Nur wo eine neue Formenwelt mit der alten zusammenstößt, dürfen wir neue Aufschlüsse erwarten. Nur dem germanischen Norden, der gerade auf diesem Gebiete seine eigenen Wege ging, müssen wir daher noch kurz unsere Blicke zuwenden. Gerade die Metallarbeiten der christlichen Westgoten, Langobarden und Franken des 6. und 7. Jahrhunderts offenbaren den inneren Zusammenhang des ganzen noch immer der Kunst der Natur- und Halbkulturvölker verwandten germanischen Kunsthandwerkes dieser Zeit; und gerade die christlichen Zwecken dienenden germanischen Metallarbeiten dieser Zeit mischen erst vereinzelt christliche Sinnbilder oder Figurendarstellungen unter jene Ziermotive der heidnischen Merowingerzeit, die wir bereits im ersten Bande (S. 474) kennen gelernt haben. Einerseits kommt als Plattenschmuck hier die barbarisch prunkende, wahrscheinlich im Sassanidenreich entstandene Zellenverglasung, die ihre Muster mit Vorliebe aus roten Steinen oder Glaspasten in metallenen Stegen zusammensetzt, anderseits kommt das unseres Erachtens urgermanische, mit Tierköpfen ausgestattete unregelmäßige Band- oder Riemengeflecht in Betracht, neben dem Dreiecke, Rauten, Kreise, Scheiben, Rosetten und ein weitmaschiges Flechtwerk auftreten, mißverstandenes antikisierendes Blattwerk aber nur bei den merowingischen Franken und auch hier erst im Übergang zur karolingischen Zeit vorkommt. Aus dem Ende des 6. Jahrhunderts stammt die reich mit roten Steinen besetzte Goldkrone der langobardischen Königin Theudelinde im Domschatz zu Monza; erst dem 7. Jahrhundert gehören die stilverwandten westgotischen Kronen im Clunymuseum zu Paris und in der Armeria Real zu Madrid an. In merowingischen Gräbern finden sich einerseits flache christliche Kreuze als Unterlagen der alten heidnischen Ornamentik; anderseits aber auch Beschlagplatten hergebrachter Gestalt als Träger altchristlicher Figurendarstellungen. Wie formlos diese freilich beschaffen waren, zeigt z. B. die Darstellung Daniels in der Löwengrube auf einer in den Gräbern von Lavigny gefundenen Beschlagplatte (Abb. S. 62, unten). Nur die Raumausfüllung der rechteckigen Verzierungsfläche ist auch hier von tadelloser Folgerichtigkeit. Berühmt waren die Goldschmiedearbeiten besonders auf dem heute französischen Gebiete des fränkischen Merowingerreichs. Die Bischöfe wetteiferten hier mit dem Hof in der Herstellung kostbaren Kirchenschmucks. Ja in dem heiligen Eligius, Bischof von Noyon (588--659), tritt uns hier schon jetzt eine edle Künstlergestalt von



Christus zwischen Petrus und Paulus. Altchristliches Elfenbeinrelief im Berliner Museum. Nach dessen Photographie. Vgl. Text, S. 60.

weitverbreitetem Ruhme entgegen. Eligius ist noch heute der Schutzheilige der französischen Goldschmiede. Bis zur großen französischen Revolution hatten sich beglaubigte Prachtwerke seiner Hand erhalten, wie der Kelch der Klosterkirche zu Chelles bei Paris. Seine Hauptwerke waren die Baldachine über den Grabmälern des heiligen Martin zu Tours, der heiligen Genoveva zu Paris und des heiligen Dionys zu St. Denis. Von noch vorhandenen Werken wird ihm von einigen Seiten die untere Hälfte des Thrones Dagoberts I. in der Pariser Nationalbibliothek zugeschrieben. Doch haben sich in manchen nordostfranzösischen Kirchen Altaraufsätze und Reliquienschreine erhalten, die als Ausläufer seiner Kunstrichtung zu betrachten sind. An unbeholfenen figürlichen Darstellungen fehlt es auch ihnen nicht. In der Hauptsache aber stehen sie alle auf dem Boden der merowingischen Verzierungskunst. Daß Mitteleuropa berufen war, die christliche Kunst neuen Zielen zuzuführen, lassen uns schon Kunstwerke dieser Art ahnen.



Bronzene Peter und Pauls-Medaille. Im Christlichen Museum des Vatikans zu Rom. Nach A. Venturi. Vgl. Text, S. 61.

Die Geschichte der christlichen Kunst bis zum 8. Jahrhundert erscheint wie die lichte Dämmerung jener Gegenden, in denen Abendrot und Morgenrot sich mischen. Das Abendrot der hellenistisch-römischen war zugleich das Morgenrot der christlichen Kunst. In den Jahrhunderten nach Konstantin dem Großen standen die Hauptstädte Rom, Konstantinopel und Mailand, denen Ravenna sich anreihte, eine Zeitlang selbständig nebeneinander und verarbeiteten die vom hellenistischen und vom ferneren Osten gekommenen Anregungen jede in ihrer Weise. Daß Rom, die geistliche Welthauptstadt der neuen Religion, an der Gestaltung des Inhalts der christlichen Kunst gar keinen Anteil gehabt haben sollte, ist freilich unwahrscheinlich; und ein Blick in die Katakomben, in die Basiliken, auf die Mosaiken und auf die Sarkophage Roms genügt, um uns vor einer Unterschätzung der künstlerischen Leistungen der ewigen Stadt zu bewahren. Aber unrichtig ist es, aus dem Umstande, daß sich in Rom unter dem seit bald zweitausend Jahren kaum unterbrochenen Schutze der geistlichen Weltmacht am meisten Überreste der altchristlichen Kunst erhalten haben, die Folgerung zu ziehen, daß Rom auch der Ausgangspunkt und Hauptsitz der künstlerischen Bewegung jener Tage gewesen sei. Dieselben Ursachen, die die römischen Kaiser veranlaßten, nach Mailand, nach Ravenna, nach Konstantinopel auszuwandern, verhinderten Rom auch, die künstlerische Führung zu behalten oder zu übernehmen; und daß Konstantinopel der Hauptsitz des christlichen Kaisertums wurde, erklärt zur Genüge den Umstand, daß gerade hier, am Gestade des Bosporus, des Goldenen Horns und des Marmarameers, die von Kleinasien, Syrien und Ägypten ausgegangenen künstlerischen Anregungen am frühesten und entschiedensten zu jenen Umbildungen führten, die einen neuen, hier zunächst den byzantinischen Stil erzeugten, später im Abendlande aber auf anderen Wegen zum romanischen Stile hinüberleiteten.



Daniel in der Löwengrube. Merowingische Beschlagplatte. Nach L. Lindenschmit. Vgl. Text, S. 61.

Zweites Buch.

Die christliche Kunst des frühen Mittelalters
vom 8.—11. Jahrhundert.

I. Die Kunst des christlichen Ostens um 700—1050.

1. Einleitung. — Die byzantinische Baukunst dieses Zeitraumes.

Das neue Zeitalter, das wir im Gegensatze zum christlichen Altertum als das frühe Mittelalter bezeichnen, wuchs allmählich aus dem alten hervor. Bedingt und begrenzt wurde es, nachdem der Hellenismus der vorderasiatischen und ägyptischen Großstädte schon im Verlaufe des altchristlichen Zeitalters der „Umarmung des Orients" verfallen, durch den Sieg des Islams aber vollends unterdrückt worden war, durch die Macht und die Prachtliebe des makedonischen Kaiserhauses zu Konstantinopel und durch die glänzende Vorherrschaft des karolingischen und des ottonischen Kaisertums im westeuropäischen Abendlande. Hier wie dort suchten weltliche und geistliche Herrscher mit Bewußtsein den Zusammenhang mit dem klassischen Altertum aufrecht zu erhalten, der freilich hier wie dort, wenn auch auf verschiedenen Wegen, durch den Vormarsch der christlichen Kunst des hellenisierten, sich jetzt aber wieder auf sich selbst besinnenden westasiatischen Orients gelockert worden war. Daß diese ganze vom Osten kommende Bewegung, die Strzygowski unserer Ansicht nach im wesentlichen richtig gekennzeichnet hat, sich auf die Formensprache der Baukunst und der Zierkunst beschränkte, während die Gestaltenbildnerei und Malerei sich wenigstens in ihren Einzelformen auf der alten hellenistischen Grundlage rückwärts und seitwärts bewegte, versteht sich, dem dekorativen Charakter der späten Kunst des Ostens gegenüber, von selbst. In der Bau- und Verzierungskunst aber hatte die Umbildung im orientalischen Sinne, die vom kleinasiatischen, syrischen und ägyptischen Hinterland ausgegangen war, sich in Byzanz unter möglichster Schonung der hellenistischen Grundlage nunmehr bereits vollzogen, während sie im Abendlande, das die östliche Strömung teils über Konstantinopel, teils über Ravenna und Mailand, teils aber auch, wie wir Strzygowski zugeben können, geradeswegs über Marseille, die altionische Kolonialstadt, empfing, noch im Flusse begriffen war. Die hellenistische Überlieferung, soweit sie über Rom kam, bei dieser Entwickelung ganz auszuschalten, erscheint uns freilich unmöglich. Ganz so einfach und einseitig, wie geistreiche Forscher es darzustellen lieben, können wir uns den oft recht komplizierten Werdegang der Kunststile nicht denken. Gerade im Bereiche der karolingischen und ottonischen Kunst treten römisch-hellenistische Erinnerungen oft genug deutlich

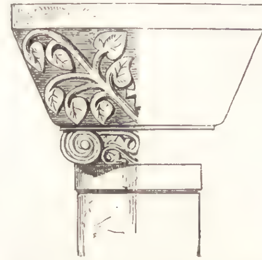
hervor; die frühchristlich-orientalische Überlieferung aber, deren Träger die Klöster waren, verband sich dann gerade hier mit eigenem nordischen Empfinden zu jenem „romanischen“ Baustil, dessen Anfänge bereits in das Ende dieses Zeitraums fallen. Im Osten aber hat unsere Betrachtung der Kunst des frühen Mittelalters zu beginnen.

Durch die Araber seiner südlichen und östlichen Provinzen beraubt, schloß das byzantinische Reich sich im 8. Jahrhundert um so fester in sich zusammen. Konstantinopel war unzweifelhaft die mächtigste, reichste und üppigste europäische Stadt dieser Zeit. Seine Schiffe durchkreuzten alle Meere; seine schmuckreichen Trachten beeinflußten die Moden aller Städte; seine Seiden- und Goldwaren überschwemmten alle Länder. Nur die große Kunst lag in seinen Mauern danieder. Der Spott der siegreichen Bekenner Allahs über die heidnische Bilderverehrung der Christen war nicht ungehört über den Gestaden des Bosporus verhallt. Gerade die Kaiser glaubten ihr Volk zur bildlosen Gottesverehrung zurückführen zu müssen. Leo der Isaurier ließ die Kirchenbilder schon 726 durch Höherhängen der körperlichen Verehrung entziehen; 728 verbot er sie ganz; Konstantin V. ließ 754 auch die Kirchenmosaiken und -Fresken mit Kalk übertünchen; und wenn auch die Kaiserin Irene 787 die Wiedereinführung der Kirchenbilder durchsetzte, so waren die meisten Kaiser der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts doch wieder bilderfeindlich wie Leo, ihr Vorfahre. Erst beim Tode des Kaisers Theophilos (829—842) erlosch der Bilderstreit; erst die Witwe dieses Herrschers gab den Kirchen ihre alte Bilderpracht zurück. Alle Künste waren durch den Bilderstreit in Mitleidenschaft gezogen worden. Selbst die Baukunst hatte an 200 Jahre (650—850) in Banden gelegen. Erst die mächtige und kunstfreudige makedonische Kaiserdynastie (867—1057) sprengte die Fesseln. Alle Künste erlebten unter ihr eine glänzende Wiedergeburt. Die erste Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst war an Formenverständnis, Farbenpracht und technischen Kenntnissen der Kunst aller anderen Länder Europas überlegen.

Gleich der Begründer des makedonischen Herrscherhauses, Basilios I. (867—880), entfaltete auf allen Gebieten der Baukunst, herstellend und neuschaffend, eine großartige Tätigkeit; unter ihm und seinen Nachfolgern erhielt der große Kaiserpalast in Konstantinopel durch neue Rundsäle und Kuppeln ein immer östlicheres Ansehen, während die Kirchenbaukunst den alten Basilikenstil völlig dem Abendland überließ, um auf griechischem Boden dem zentralen Kirchenbau, einschließlich der halbbasilikalen Anlagen, die Alleinherrschaft zu sichern. Das Fünfkuppelsystem wurde immer weiter ausgebildet. Dabei bewahrten manche Kirchen der makedonischen Zeit, deren Kenntnis wir besonders Choisy, Bayet, Strzygowski und Wulff verdanken, noch das Raum- und Massengefühl der alten Richtung, während in den kleineren Kirchen schon jetzt jener neue Stil zum Durchbruch kam, der den nächsten Zeitraum beherrschte. In den Kirchen dieser neuen Richtung wurde das Äußere reicher gegliedert, das Innere zierlicher entfaltet. Die äußeren Mauerflächen wurden nach dem Vorbild der im 8. Jahrhundert erneuerten Irenenkirche (S. 31) zu Konstantinopel durch wechselnde Lagen von Hau- und Backsteinen belebt. Die Fenster entwickelten sich zu schlanken, hohen, oft zwei- oder dreimal geteilten Rundbogenöffnungen; die Kuppeln wurden durch zylindrisch oder rechteckig gestaltete, turmartige Unterbauten (Tambours) vom Dache losgelöst und emporgehoben; und wenigstens diese Trommeln wurden von außen mit Halbsäulenarkaden geschmückt, deren Rundbogen dem äußeren Kuppelrande, in den sie hineinschnitten, ein zackig gewelltes Ansehen verliehen. Im Inneren, das nach wie vor reich mit Mosaiken verziert wurde, herrschte die durch Tonnengewölbe betonte Kreuzform, die durch die vier freistehenden, der Breite der Hauptapsis

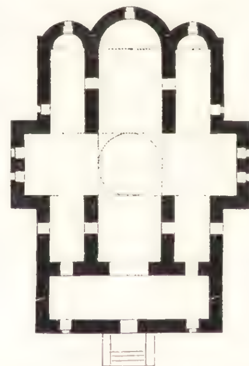
entsprechenden Hauptstützen der Mittelkuppel bedingt wurde. Diese Hauptstützen bedurften aber bei den kleineren Verhältnissen nicht mehr der Massenkraft der oft mit den Umfassungsmauern verbundenen Viereckpfeiler, sondern verwandelten sich mit Vorliebe in schlanke Rundsäulen.

Erhalten hat sich von alledem in Konstantinopel außerordentlich wenig. Von den **Palästen** der Bosporusstadt ist aus dieser Zeit nur die prächtige Ruine übrig, die jetzt als Tekfur Serai bekannt ist. Ihre Stockwerke öffnen sich in wohlgestalteten Rundbogen. Ihre Außenmauern sind in zierlichen Mustern aus roten Ziegeln und gelbweißen Marmorsteinen zusammengefügt. Auf die unterirdischen **Wasserbehälter** zurückzukommen, deren Säulen jetzt jenes „ionische Kämpferkapitell" bevorzugen (Abb. nebenstehend), das einen verdrückten ionischen Schneckenwulst mit einem Kämpfer verwachsen zeigt, aber müssen wir uns versagen.



Ionisches Kämpferkapitell der makedonischen Zeit Konstantinopels. Nach J. Strzygowski.

Die älteste erhaltene **Kirche** (873—874) der makedonischen Zeit liegt zu Skripù in Böotien. Durch zwei sich schneidende Tonnengewölbe gebildet, betont sie im Äußeren wie im Inneren die Kreuzesform, mündet, wie fast alle byzantinischen Kirchen dieser Zeit, in drei Apsiden, trägt aber nur **eine** Kuppel, deren außen achteckiger, innen abgerundeter Trommeluntersatz sich über der Kreuzung erhebt (Abb. unten). Sie ist eine vorbildliche „Kreuzkuppelkirche". Daß auch einige jener „Kuppelbasiliken", die, wie wir gesehen haben (S. 25), im vorigen Zeitraume auf kleinasiatischem Boden entstanden, erst im Übergange zu diesem Zeitraum errichtet wurden, ja, daß ein Hauptbau dieser Art, die Koimesiskirche zu Nicäa (Nikaia), erst unserer makedonischen Zeit angehört, hat Wulff immerhin wahrscheinlich gemacht. Gerade diese Koimesis- (d. h. dem Tode Marias geweihte) Kirche aber ist mit ihren tonnengewölbten Seitenschiffen und ihrer reich entwickelten Vorhalle ein Hauptbeispiel der halbbasilikalen Kuppelkirchen.

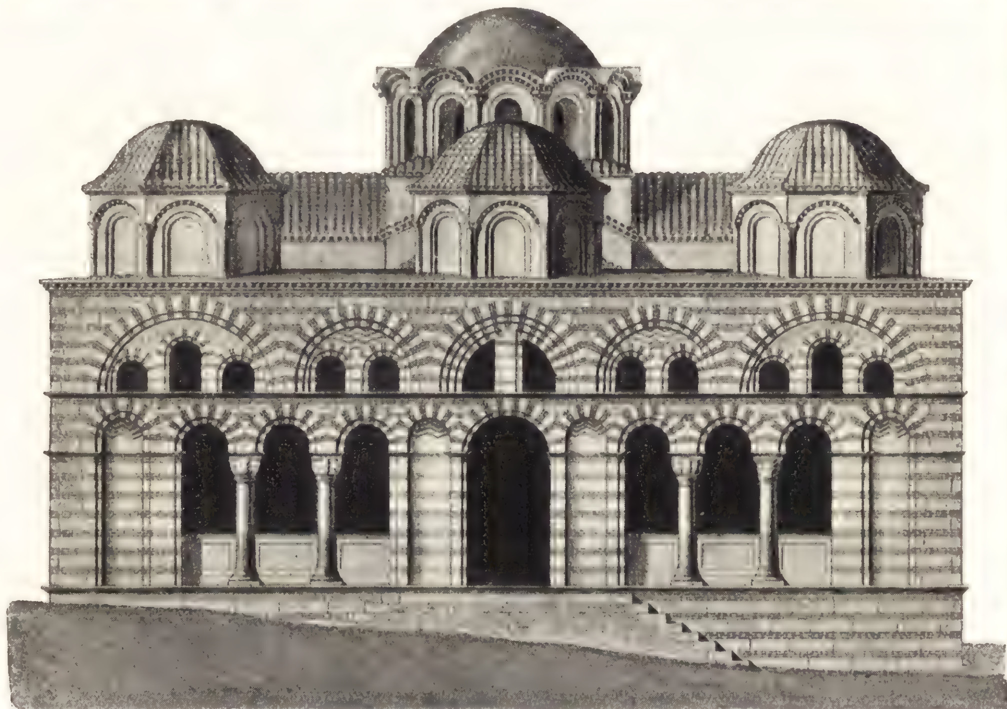


Grundriß der Klosterkirche zu Skripù in Böotien. Nach J. Strzygowski.

Aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammt die großartigste aller byzantinischen Kirchen Griechenlands, die Hauptkirche des berühmten Klosters des heiligen Lukas von Stiris in Phokis, der Schultz und Barnsley ein besonderes Werk gewidmet haben, während die Klosterkirche zu Daphni bei Athen, die G. Millet herausgegeben hat, ein halbes Jahrhundert jünger sein mag. Beide Kirchen zeigen, um mit Strzygowski zu reden, noch „jene mächtige Raumgliederung, wonach die in großen Verhältnissen in der Breite aller drei Apsiden angelegte Hauptkuppel auf einem doppelten Stützenviereck ruht, das durch ein System von Streben zu einem festgefügten Ganzen vereinigt ist".

Auch die Nikodemoskirche zu Athen (1045), deren Hauptkuppel von zwölf Nebenkuppeln begleitet ist, zeigt noch die massige Anlage dieser Kirchen. Im Übergang zwischen dem alten und dem neuen System aber steht die wichtige, von Strzygowski bekannt gemachte Kirche Nea Moni auf Chios, die zwischen 1042 und 1056 erbaut wurde. Das achteckige inwendige Strebesystem, das das Innere der Hauptkirchen des Lukas- und des Daphniklosters zusammenhält, fällt hier fort oder wird vielmehr nur durch acht an die Hauptmauern gelehnte, übereinandergestellte Doppelsäulenpaare angedeutet. Die Kuppel wird von dem Viereck der Umfassungsmauer selbst getragen, dessen ganze Breite auch die drei Apsisnischen der Ostseite einnehmen.

Der zierlichere neue Stil führt sich in Konstantinopel durch die Hagia Theotokos (Abb. unten), die Muttergotteskirche, ein, die nach Choisy, Bayet und anderen im 9. Jahrhundert entstanden ist. Hier tragen wirklich vier Rundsäulen mit Bogen und Zwickeln die Trommel der Mittelkuppel, während drei niedrigere Kuppeln sich über der Narthexhalle erheben; hier ist die Apsis mit Säulenstellungen geöffnet, sind im Äußeren die Kuppeltrommeln mit Bogenarkaden geschmückt, die Mauern durch zweifarbig wechselnde Steinlagen belebt. In Athen zeigt die kleine alte Metropolkirche Panagia Gorgopiko schon die meisten Eigentümlichkeiten des neuen Stils. Voll aber schließen sich ihm in der Ilissosstadt die fein gegliederte Kirche



Die Westseite der Kirche Hagia Theotokos in Konstantinopel. Nach W. Salzenberg.

Kapnikaraia und die Theotokoskirche an; und geradezu ein Musterbau dieser zierlicheren Art ist die kleinere Kirche des Lukasklosters in Phokis, die Theotokoskirche, deren höhere Kuppeltrommel sich besonders anmutig auf den säulengetragenen Zwickeln erhebt.

In die makedonische Zeit fällt aber auch der Anfang der Klostergründungen auf dem langgestreckten, meerumspülten heiligen Athosberge, der eine Landzunge der Halbinsel Chalkidike einnimmt. Die Hauptgebäude seiner zwanzig Klöster, in denen die byzantinische Kunst noch heute weiterlebt, pflegen, wie Heinrich Brockhaus gezeigt hat, einen rechteckigen Hof zu umschließen, in dessen Mitte sich, im Gegensatz zu den abendländischen Klosteranlagen, freistehend die Kuppelkirche erhebt, deren besonderer Typus jedoch erst in etwas späterer Zeit entstand.

2. Die byzantinische Malerei zwischen 717 und 1057.

Schwerer als die Baukunst waren natürlich die Malerei und die Bildnerei von den Schrecken des Bildersturms betroffen worden. Eingeschüchtert hatte die Malerei sich hinter

die Mauern der Klöster geflüchtet, war aber auch hier nicht sicher gewesen vor Verrat und Vernichtung. Immerhin scheinen einige erhaltene Mosaiken nach den Untersuchungen Smirnoffs und O. Wulffs auf die Zeit der bilderfeindlichen Kaiser aus dem Hause Leo (717 bis 867) zurückzugehen. Unter der bilderfreundlichen Kaiserin Irene (797—802) entstanden die Mosaiken des Altarraumes der Sophienkirche zu Thessalonich. Die heilige Jungfrau selbst sitzt hier in der Apsis, wie an derselben Stelle in den meisten byzantinischen Kirchen, mit dem Kinde auf einem reich mit Edelsteinen geschmückten Throne. Nur wenig später müssen die Mosaiken des Altarraumes der Koimesiskirche zu Nicäa entstanden sein, die Diehl erst dem 11. Jahrhundert zuschrieb. Ausnahmsweise thront Maria hier nicht im Apsisbilde, sondern steht aufrecht da, ihr Kind an die Brust drückend; zu ihren beiden Seiten aber



Der Kaiser zu Füßen des thronenden Heilands. Narthexmosaik der Sophienkirche zu Konstantinopel. Nach W. Salzenberg.

stehen lange Flügelengel, die in gemusterten Gewändern ihr „dreimal heilig" singen. Frischer, klarer, reiner in den Umrissen, bestimmter in der Modellierung, lebhafter in der Färbung erscheinen dann die Mosaiken aus der Zeit Basilios' I., aus der klassischen byzantinischen „Renaissancezeit" des letzten Viertels des 9. Jahrhunderts. Hierher gehören, wie sich immer sicherer herausstellt, die schönsten Mosaiken der Sophienkirche zu Konstantinopel, vor allen Dingen das vielbesprochene und vielfach abgebildete Narthexmosaik (Abb. oben), das zu den Füßen des thronenden Heilands einen gekrönten, bärtigen Herrscher, auf Knie und Arme hingesunken, in Rundrahmen neben dem Heiland aber die edlen Brustbilder der Jungfrau Maria und des Erzengels Michael zeigt. Hierher gehört dann aber auch das Kuppelmosaik der Sophienkirche zu Thessalonich, in dessen Mitte der Heiland gen Himmel schwebt, während rings im Kreise Maria, die Apostel und Engel nach Orantenart betend ihre Hände erheben. Auch hier vereinigen sich edle Formen und ausdrucksvolle Züge zu einem künstlerisch und seelisch ergreifenden Eindruck. Die große byzantinische Kunst des 10. Jahrhunderts offenbart sich dann vor allen Dingen in dem bis in den Anfang des elften

herabreichenden ausgedehnten Mosaikschmuck, der die Hauptkirche jenes Klosters des hl. Lukas in Phokis bedeckt. In der Apsis thront auch hier die Himmelskönigin auf funkelndem Throne. Von der Mitte der Hauptkuppel blickte, jetzt zerstört, auch hier ernst und feierlich Christus der Weltherrscher herab; und der ganze Hofstaat von Aposteln, Erzengeln, heiligen Bischöfen und heiligen Mönchen umringt auch hier die Herrscher der Welt. Im Narthex aber wechseln Heiligenbrustbilder und riesige Apostelgestalten mit den ergreifendsten Darstellungen der Erniedrigung und der Erhöhung des Heilands, der als Herrscher wieder über der Eingangstür thront. Eine sorgfältig durchgebildete Gedankenfolge und ein tiefer Goldgrund vereinigen die verschiedenen Bilder innerlich und äußerlich zu einer großartigen geistlichen und künstlerischen Einheit. In einigen der ausführenden Händen zittert noch die große Überlieferung der ersten



Betende Maria. Mosaikgemälde im Narthex der Koimesiskirche zu Nicäa. Nach O. Wulff.

Zeiten der makedonischen Dynastie nach; aber alles ist doch schon härter, herber, unbeholfener. Die schwarzen Umrisse treten als solche rauher hervor; die Geschehnisse sind auffallend ungeschickt zusammengefügt, die Gesichtszüge starr und traurig. Die mönchische Regel und die mönchische Verdüsterung gewinnen allmählich die Oberhand. Wirklich von 1025 datiert, wie schon Diehl gesehen und Wulff bestätigt hat, sind dann aber die Vorhallenmosaiken der Koimesiskirche zu Nicäa: über der Eingangstür zur Kirche die Halbfigur der mit erhobenen Händen Betenden, die hier unzweifelhaft die Jungfrau Maria darstellt, eine noch rein empfundene Gestalt mit langgeschnitzten Augen, deren Pupillen von den oberen Lidern halb bedeckt sind (Abb. oben); in der Mitte der flachen Kuppel ein goldenes Kreuz, in den Zwickeln die Evangelisten, in Rundrahmen darüber der Heiland, der Täufer und zwei Heilige. Deutlich genug spricht sich in diesen Gestalten bereits ein Rückgang des Formengefühls aus. Vom Ende der makedonischen Epoche (1042—56) endlich stammen die Mosaiken von Nea Moni auf Chios. In der Apsis erscheint Maria ausnahmsweise stehend ohne das Kind, in der Haltung der Betenden; am Kuppelrand auch hier Christus der Allbeherrscher, in den Zwickeln die thronenden Evangelisten und die sechsflügeligen Cherubim. Darstellungen aus dem Leben

des Heilands, Engelchöre und Apostelgestalten vollenden die Reihe, die zu den Werken der späteren mittelbyzantinischen Zeit hinüberleitet. Durchgehender Goldgrund, breite, oft rote Umrisse, Beschränkung der landschaftlichen und baulichen Hintergründe sind den byzantinischen Kirchenmosaiken dieses ganzen Zeitraumes eigen. Während aber anfangs bei allen Wiederholungen der Gesamtanordnung noch künstlerische Freiheit in den Einzeldingen herrscht, wird diese allmählich immer mehr eingeengt, um einem ausgesprochenen Regelzwange Platz zu machen.

Der öffentlichen Großkunst tritt auch in diesem Zeitraum vor allen Dingen die kleine Kunst der Buchbilder als Haus- und Klosterzellenkunst gegenüber. Nur wenig byzantinische Miniaturenhandschriften lassen sich der Zeit der Bilderfehde zuschreiben. Aber es verdient Beachtung, daß gerade in diesen, wie Labarte und Kondakoff ausgeführt haben, die Bilder zurücktreten, um künstlerisch geschmückten Anfangsbuchstaben im Texte Platz zu machen, wie sie, charaktervoller durchgebildet, gleichzeitig auch im Abendland erscheinen. Dem 9. Jahrhundert gehört z. B. das griechische Evangelienbuch des British Museum (Arundel Nr. 547) an, das seine Anfangsbuchstaben aus Fischen, Vögeln oder Menschenleibern zusammensetzt; und aus derselben Zeit stammen griechische Handschriften des Katharinenklosters auf dem Sinai, die diese Eigenart in voller Ausbildung zeigen. Erst nach der Beendigung des Bilderstreites treten die eigentlichen Bilder auch in den Handschriften wieder in ihre Rechte.



Die Prahler. Aus dem Chludoff-Psalter im Nikolauskloster bei Moskau. Nach J. J. Tikkanen. Vgl. Text, S. 70.

In der mittelbyzantinischen Psaltermalerei, die einen Hauptzweig dieser Kunstübung bildet, unterscheidet man jetzt zwei Richtungen, mit deren Erforschung, nach Springer und Kondakoff, besonders Tikkanen sich beschäftigt hat. Die kirchliche oder „mönchisch-theologische“, wie man sie genannt hat, ist zugleich die volkstümlich-sinnbildliche Richtung. Die zahlreichen Abbildungen, deren Urheber im Sinne der Kirche belehren und bessern wollen, folgen dem Texte als leicht hingeworfene kolorierte Randzeichnungen, die aus wenigen, frei auf den Pergamentgrund gestellten Figuren bestehen. Immer phantasievoll, zeigen sie oft einen eigenartigen Wirklichkeitssinn in der Wiedergabe der Sprachbilder der Psalmen. Dem Heuchler reißt ein Flügelengel mit mächtiger Zange die Zunge aus dem Munde; der Böse fällt wirklich in die Grube, die er gegraben; die Gottlosen, „die wie Spreu von dem Winde verstreut werden“, stürzen vor dem Luftstrom nieder, den ein Jüngling aus einem Horne bläst. Was ihm bei jedem Verse einfällt, verbildlicht der Künstler. Das Hauptwerk dieser Richtung ist der sogen. Chludoff-Psalter im Nikolauskloster bei Moskau. Er muß gegen Ende des 9. Jahrhunderts entstanden sein. Die Gestalten sind noch kurz und gedrungen, die meisten Gesichter noch ausdruckslos; um so ausdrucksvoller aber ist die Lebhaftigkeit der Gebärdensprache. Unter den Farben, die hier und da leicht mit Gold schraffiert sind, herrschen Kornblau, Ockergelb, ein blasses Rosa, ein trübes Grün, Braun und Purpur. Wie grotesk sind z. B. die Prahler (nach Psalm 72, 9) dargestellt, deren Lippen bis zum Himmel reichen, während

ihre Zunge die Erde berührt (Abb. S. 69). Wie verständlich und doch wie feierlich aber weist der Prophet Habakuk, neben dessen Haupt die auf- und die untergehende Sonne erscheint, auf den Heiland über ihm als auf die einzig wandellose Sonne hin (Abb. unten).

Dieser kirchlichen, volkstümlich-sinnbildlichen Richtung der Psaltermalerei tritt nun aber im 10. Jahrhundert eine andere, eine weltlich-höfische Richtung gegenüber, der es weniger um die Wahrung enger Beziehungen zum Texte, als um die Ausschmückung des Bandes mit großen künstlerischen Bildern zu tun ist. An ihrer Spitze steht der berühmte Koder 139 der Pariser Nationalbibliothek, der vielleicht als die schönste aller Bilderhandschriften bezeichnet werden kann. Vierzehn große Vollblätter geben ihm seine Bedeutung. Die ersten sieben dienen ausschließlich der Verherrlichung des Königs David; die anderen sieben verbildlichen verschiedene Geschichten des Alten Testamentes. Die Behandlung ist ungleich. Einige der Bilder atmen nicht nur antiken Geist, sondern stehen mit der Haltung ihrer Landschaften unter natürlichem Himmel, mit der Gestaltung und malerischen Behandlung ihrer Hauptfiguren und mit ihrer Verwendung von Naturverkörperungen als Nebenfiguren auf dem Boden jener idyllischen pompejanischen Gemälde, in denen wir alexandrinische Vorbilder erkannten (Bd. I, S. 443). Hierher gehört gleich das erste Bild, das David als jungen, die Leier schlagenden Hirten, von einer Waldnymphe belauscht, zwischen der verkörperten „Melodie" und dem Berggott „Bethlehem" darstellt (Abb. S. 71). Die Personifikationen sind immer noch, wie auf den Odysseelandschaften (Bd. I, S. 417), inschriftlich beglaubigt. Hierher gehören ferner z. B. David vor Nathan, der Durchzug durchs Rote Meer und der Empfang der Gesetzestafeln. Andere der Bilder, die halb oder ganz zum Goldgrund übergehen, die schwarzen Umrisse betonen, die Gestalten steifer und feierlicher aufpflanzen, zeigen bei allen Anklängen an die Antike doch eine unverkennbar byzantinische Grundhaltung: so besonders die Apotheose Davids, in der wir ihn in byzantinischer Kaisertracht zwischen den Gestalten der „Weisheit" und der „Weissagung" sehen, und das schöne Goldgrundbild, das Jesaias betend zwischen den Gestalten der Nacht und der Morgenröte darstellt. Zu den Psaltern, die in den nächsten hundert Jahren den gleichen Anregungen wie dieser Pariser Psalter folgen, ohne so unmittelbar wie dessen beste Blätter von der Antike beeinflußt zu sein, gehören z. B. Handschriften der Vatikanischen Bibliothek zu Rom, der Ambrosiana zu Mailand und der christlich-archäologischen Universitätssammlung zu Berlin. In dem für Basilius II. (976—1025) geschriebenen Psalter der Markusbibliothek zu Venedig aber melden sich bei roherer Technik bereits die unnatürlichen Verhältnisse der späteren byzantinischen Zeit.



Der Prophet Habakuk. Aus dem Chludoff-Psalter im Nikolaus-Kloster bei Moskau. Nach J. J. Tikkanen.

Nächst den Psalmenbüchern kommen aus dem 9. und 10. Jahrhundert noch griechische Evangelien und andere Bibelbücher, Darstellungen des Marien- und des Heiligenlebens, Predigtbücher (Homilien) und Heiligenkalender (Menologien) mit reichem Bilderschmucke vor. Als Evangelienbuch sei die Handschrift der Pariser Nationalbibliothek (griech. Nr. 70) genannt, die für Kaiser Nikephoros II. (963—969) geschrieben wurde. Die Evangelisten, deren Köpfe noch das Leben der besten Zeit der mittelbyzantinischen Kunst atmen, schweben hier schon ohne Boden auf dem Goldgrund. Berühmt sind die Predigten des Gregor von Nazianz in

der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 510) und das Menologium des Vatikans (Nr. 1613). Der Pariser „Gregor von Nazianz" ist zwischen 880 und 885 für den ersten makedonischen Kaiser, Basilius I., geschrieben worden. Zahlreiche Bilder, deren Farben leider vielfach ausgesprungen sind, ziehen sich, meist von schlichten Goldleisten umrahmt, durch das ganze Werk. Auf Goldgrund steht der segnende Christus des ersten Blattes; weitaus die meisten Bilder heben sich von blauem Grunde ab; einigemal aber füllt die Landschaft auch hier noch den ganzen Grund. Vorgänge aus dem Alten und dem Neuen Testamente wechseln mit Heiligengeschichten und sinnbildlichen Darstellungen. Die antike Formensprache klingt noch überall durch, ist aber gerade hier doch deutlich in byzantinischem Sinne abgewandelt. Die Heiligengestalten zeichnen sich manchmal durch grünliche Fleischtöne vor den rötlichen Gesichtern des Volkes aus. Die Backen sind überall absichtlich gerötet. Das Nackte ist z. B. in den Darstellungen Adams und Evas in guten Verhältnissen und in erträglicher Modellierung, aber doch schon schematisch und ohne tieferes Verständnis wiedergegeben. Die Köpfe sind oft von klassischer Reinheit, oft aber auch bereits von „byzantinischer" Starrheit. Moses, selbst Salomon, sind noch jugendlich bartlos gebildet; der Griechenkopf des Heilands aber ist von kurzem schwarzen Vollbart umrahmt. Die großen Anfangsbuchstaben werden manchmal durch Gold und Farben hervorgehoben; hier und da treten Sinnbilder, gegen Ende des Werkes tritt auch wohl ein Blatt- oder Blütenschmuck hinzu. Aber von der gleichzeitigen karolingischen Initialornamentik des Abendlandes ist alles das doch weit entfernt.



David, die Leier schlagend. Aus dem Kodex 139 der Pariser Nationalbibliothek. Nach J. J. Tikkanen. Vgl. Text, S. 70.

Nicht minder echt byzantinisch erscheint das genannte Menologium der Vatikanischen Bibliothek, das zwischen 976 und 1025 entstanden ist. Erhalten ist nur der Teil des Werkes, der die Heiligen und Heiligengeschichten der Monate September bis Februar veranschaulicht, aber dieser Teil enthält nicht weniger als 430 Bilder; und manche von diesen sind — eine Ausnahme in dieser Zeit — mit wirklichen Künstlerbezeichnungen versehen, die kunstgeschichtlich freilich nicht weiter zu verwerten sind. Bauliche und landschaftliche Hintergründe bilden in diesem Werke noch die Regel. Kahle Felsenberge mit rundlich ausgewaschenen senkrechten Abstürzen sind keine Seltenheit; aber statt vom Himmel, heben die Landschaften sich von glattem Goldgrund ab. Die ruhigen Gestalten sind fest und klar umrissen, richtig, aber

schematisch, nicht ohne byzantinisches Streben nach Feinheit gezeichnet. Die ovalen Gesichter haben einen leidenden Zug um die schmalen Lippen. Die Augenbrauen bilden, kaum über der gebogenen Nase unterbrochen, beinahe eine einzige, stark betonte Linie. Ruhige Bewegungen verraten oft noch Anklänge an antike Schönheit. Stürmischere Bewegungen aber führen zu unmöglichen Verrenkungen und Verzeichnungen. Still und anmutig ist die Geburt des Heilands dargestellt. Mit verzerrter Hast aber nahen sich auf dem Anbetungsbilde die von einem Flügelengel geführten drei Könige der ruhig thronenden Madonna.

Auch zwei Zweige der kunstgewerblichen Malerei brachten es um diese Zeit in Konstantinopel zur köstlichsten Blüte: die Zellenschmelzmalerei auf Gold und die Zierweberei in Seide.

Die Zellenschmelzkunst (Email cloisonné) ist Umrißzeichnung mit einem Netz feiner Goldstege, die der Goldfläche aufgeheftet werden, und Ausfüllung der einzelnen Felder dieser Zeichnung mit farbigen Glasflüssen. Daß diese Kunst erst damals in Byzanz erfunden worden, ist ein Irrtum. Ihren Ursprung haben wir vielleicht im parthischen oder sassanidischen Persien zu suchen. Jedenfalls aber erreicht sie im Byzanz der makedonischen Dynastie eine Höhe der Technik, eine Reinheit der Farbentöne und eine Feinheit der Zeichnung, die ihresgleichen suchen. Noch heute hat sich in Domschätzen und Sammlungen des Abendlandes eine erhebliche Anzahl derartiger Kunstwerke erhalten. Berühmt ist die goldene Vorderwand (Pala d'oro) des Hochaltars der Markuskirche zu Venedig. Der Doge Pietro Orseolo I. bestellte sie 976 zu Konstantinopel. Aber nur die Schmelzbilder ihrer oberen Reihe, z. B. das Medaillonbild des Erzengels Michael und die sechs Bilder aus der Leidens- und Apostelgeschichte, gehören dieser goldenen Zeit der byzantinischen Kunst an; die übrigen sind später hinzugefügt. Berühmt ist ferner die goldene Kreuzlade (Staurothek) im Dom zu Limburg an der Lahn, die zum Teil eine eigenhändige Schöpfung des kunstsinnigen byzantinischen Kaisers Konstantin VII. Porphyrogennetos (912—959) sein soll, aber freilich erst 976 für Basilius II. vollendet wurde. Feierlich, ernst, würdig, aber bereits etwas mürrisch thront Christus im quadratischen Mittelfelde des Deckels; in den beiden Seitenfeldern neben ihm erscheinen Johannes und Maria, von Engeln geleitet; in jedem der übrigen Felder sind zwei Apostel abgebildet; alle Gestalten sind ohne Fußbodenandeutungen in den leeren Goldgrund gestellt; alle zeigen noch eher großköpfige Verhältnisse als die Gestrecktheit der Folgezeit; aber alle wirken durch ihre gleichmäßige Verteilung in der reichen Umrahmung zu einem vornehm abgerundeten Eindruck zusammen. Berühmt sind endlich auch durch die Veröffentlichungen von Joh. Schulz und von N. Kondakoff die zahlreichen Schmelzplatten der Sammlung Swenigorodskoi, die in den Besitz der Ermitage zu St. Petersburg übergegangen ist. Hier fallen besonders jene kleinen um den Hals zu tragenden Rundrahmen mit Heiligenbrustbildern (Enkolpien) in die Augen, von denen eine besonders wertvolle Folge des 10. Jahrhunderts, die Brustbilder des Heilands und der Seinen enthält, die erste Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst



Petrus und Paulus. Byzantinische Emailbilder der Sammlung Swenigorodskoi in der Ermitage zu St. Petersburg. Nach J. Schulz. Vgl. Text, S. 73.

kennzeichnet. Charakteristisch ist hier, wie in zahlreichen Werken gleicher Art, daß der Heiland, Petrus, Paulus (Abb. S. 72) und die übrigen Heiligen den Beschauer nicht anblicken, sondern, auch wenn sie von vorn dargestellt sind, scheu zur Seite sehen. Die große Feinheit des Golddrahtwerkes und die ausgeprägte Farbenfrische des Emails vermögen der schematischen Regelrechtigkeit der Zeichnung aber auch hier nicht zu innerem Leben zu verhelfen.

Auf die byzantinische Seidenweberei, die in den frühmittelalterlichen Jahrhunderten zur leitenden Textilkunst wurde, näher einzugehen, müssen wir uns versagen. Ihre kreis- oder eirunden und vieleckigen Bandstreifen pflegen mit stilisiertem Blattwerk gemustert und mit symmetrisch angeordneten Vierfüßlern oder Vögeln gefüllt zu sein. Ihre Prachtstoffe, die in Kirchen und Palästen, an Decken und Kissen, an der Kleidung der weltlichen und geistlichen Großen verschwendet wurden, gossen über die Gebäude der byzantinischen Welt und ihre Bewohner einen malerischen Schimmer aus, der die Formen hob und belebte.

3. Die byzantinische Bildnerei von 850 bis 1057.

Die Furcht, von ihren dem Islam ergebenen Nachbarn des Götzendienstes geziehen zu werden, ließ die Machthaber Konstantinopels nach der Rückkehr des Bilderfriedens noch ängstlicher als vor dem Streit die Darstellung rundbildnerischer Heiligengestalten verschmähen und verbieten. Höchstens dekorative Gestalten, wie die schönen Engel, die in die Markuskirche zu Venedig verpflanzt worden, lassen uns ahnen, daß es der byzantinischen Kunst noch nicht völlig an Werken der Rundplastik fehlte. Dem Relief gegenüber verhielt man sich weniger abwehrend; aber eine monumentale byzantinische Reliefkunst gab es jetzt auch nicht mehr.

Im koptischen Altkairo, dessen künstlerische Entwickelung auch nach der arabischen Eroberung der byzantinischen parallel ging, haben sich einige kirchliche Holzschnitzereien aus dieser Zeit erhalten. Dem 8. und 9. Jahrhundert gehören die Bildwerke der Holzwand vor dem Allerheiligsten in der Kirche el-Mu'allaka an. Die „Verkündigung", die immer noch durch den stehenden Engel vor der thronenden Madonna dargestellt wird, ist von Rankenwerk umgeben, das dem Ende des 8. Jahrhunderts angehören mag. Um 1000 aber mag die Holztür im Inneren der Georgskirche entstanden sein. Vier ihrer Felder sind mit arabischen Verzierungen gefüllt, vier andere zeigen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Taufe Christi und den Einzug in Jerusalem. In der „Taufe" erscheint der Heiland immer noch als Knabe, an dem der Jordan bis zu den Schultern emporsteigt; im „Einzug" sitzt der Heiland immer noch nach byzantinischer Art mit beiden Beinen nach vorn. Die Formensprache deutet mit ihren noch guten Verhältnissen auf das Ende der makedonischen Zeit.

In Konstantinopel zog die Bildhauerei sich jetzt vollends auf die Kleinkunst zurück; und nach wie vor sind die geschnitzten Elfenbeintäfelchen, denen sich Goldschmiedearbeiten anreihen, die Hauptzeugnisse der bildnerischen Tätigkeit der byzantinischen Kunsthandwerker. In gleicher Richtung mit den Handschriftenbildern entwickelt, erscheinen sie diesen vielfach verwandt. Wo die Gestalten sich ungebührlich in die Länge ziehen, sich in absichtlich steife Stellungen begeben und auf jede selbständige Lebensäußerung verzichten, haben wir es in der Regel mit Werken zu tun, die nach der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sind.

Die heiligen Darstellungen spielen nach wie vor eine Hauptrolle auf den Elfenbeintafeln; aber nach wie vor kommen daneben auch weltliche, ja geradezu antik-mythologische Darstellungen vor, die, wie Graeven nachgewiesen hat, auf unmittelbare antike Vorlagen zurückdeuten. Als schönste Arbeit der makedonischen Periode wird überall, nach der Abbildung

von Didrons „Annalen", eine thronende Madonna von reinen Zügen, edlen Verhältnissen, ruhig-ernster Haltung und stillem Ausdruck als „vormals bei M. de Bastard" in Paris angeführt. Dem Ende dieses Zeitraumes schreiben wir die wohlabgewogene „Himmelfahrt Christi" im Nationalmuseum zu Florenz zu (Abb. unten). Als wichtige Beispiele heidnischer Elfenbeinbilder aus der Zeit der makedonischen Dynastie seien die hübschen Reliefs eines Elfenbeinkästchens aus Veroli im South Kensington-Museum in London angeführt; sie schildern z. B. Europa auf dem Stier und Achilleus beim Kentauren Chiron. Auch das Nationalmuseum zu Florenz besitzt ein Elfenbeinkästchen mit ähnlichen mythologischen Darstellungen. Sicher den Jahren zwischen 1028 und 1034 entstammt die kleine von Brockhaus bekannt gemachte Hostienschale des Klosters Xeropotamu auf dem Athos; aus Speckstein geschnitzt, ist sie mit kleinen Reliefs liturgischen Inhalts von außerordentlicher Feinheit umgeben. Als eigentliches Goldschmiedewerk aber sei nur die Reliefstafel des Louvre zu Paris hervorgehoben, die in den byzantinischen Formen der makedonischen Zeit den Engel am Grabe des Heilandes und die beiden suchenden Frauen darstellt. Wie die verhältnismäßig gesunde und lebensvolle byzantinische Formensprache der großen zweihundert Jahre (von etwa 850—1050) gleich nach dem Ende dieses Zeitraums geziert und manieriert wird, werden wir später sehen.

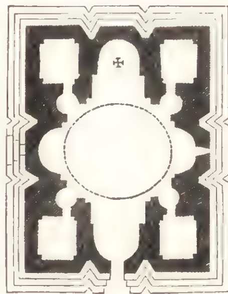


Die Himmelfahrt Christi. Byzantinisches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu Florenz. Nach H. Graeven.

4. Die armenische und georgische Kunst vom 9. bis zum 11. Jahrhundert.

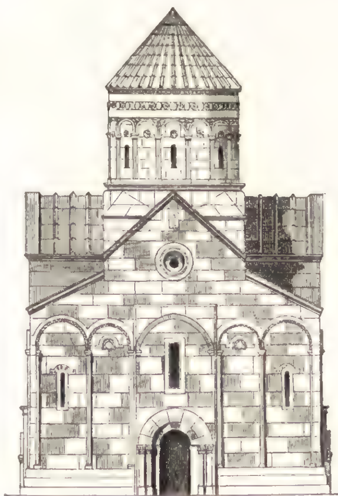
Das schöne Land zwischen dem Kaukasus und dem Ararat, das den Übergang von Kleinasien und von Persien zu Rußland bildet, hatte sich, wie wir (S. 25) gesehen haben, schon im vorigen Zeitraum lebhaft an der Entwickelung des kirchlichen Zentralbaus beteiligt. Seit dem 9. Jahrhundert trat dann der eigenartige nationale Aufschwung der armenischen Kunst deutlich hervor. Das Hauptmerkmal des Grundrisses der nationalarmenischen Kirchenbauten dieses Zeitraums ist ihre rechteckige Gestalt, in der die Kreuzung der beiden Mittelachsen,

über der sich die Kuppel erhebt, betont ist. Das Kreuz, das diese Kirchen im Inneren bilden, ist also, da seine Ostwestarme länger sind als seine Nordsüdarme, kein „griechisches“, aber, da Ost- und Westarme von gleicher Länge sind, auch kein „lateinisches“, sondern ein besonderes armenisches. Die inwendig runden Absidialnischen treten nicht über die gerade Linie der äußeren Rechteckseiten hervor. Das Äußere wird durch einschneidende Dreiecknischen und Blendbogen gegliedert. Die Kuppel ruht auf einer von außen vieleckigen, inwendig oft runden, mit Rundbogenfenstern versehenen Trommel, trägt ihre eigene Rundung aber von außen auch nicht zur Schau, sondern ist hier mit einem pyramiden- oder kegelförmigen Dache bedeckt. Von außen wie von innen aber verleiht ihre einheitliche Gestaltung diesen Kirchen den Reiz künstlerischer Abgeschlossenheit.



Grundriß der Kirche St. Riphsime zu Wagarschabad. Nach K. Schnaase.

Gleich die Kirche der hl. Riphsime zu Wagarschabad, die, in der Regel wohl 200 Jahre zu früh angesetzt, schwerlich vor 800 entstanden ist, zeigt dieses System in der folgerichtigsten Ausbildung. Schon ihr Grundriß (Abb. nebenstehend) ist lehrreich. Mit Halbrundnischen, die von außen durch dreiseitige Einschnitte in die dicken Mauern kenntlich sind, sind alle ihre vier Seiten ausgestattet. Die nach innen vorspringenden Wandpfeiler, die jenen äußeren Einschnitten entsprechen, bilden das Strebesystem, das die Kuppel trägt. Mindestens 200 Jahre zu alt pflegte man auch die Kirche zu Pizunda in Abchasien zu schätzen, die nach neueren Forschern erst dem 10. Jahrhundert angehört. Die Verlängerung ihres Westarmes läßt sie fast als Kuppelbasilika erscheinen. Über ihre vier Hauptpfeiler wölben sich Hufeisenbogen. In den späteren Kirchen dieser Gegenden traten auch die armenischen Verzierungen, die freilich etwas äußerlich mit den einzelnen Bauteilen verbunden wurden, in ihrer nationalen Eigenart hervor. Antike Pflanzenmotive sind selten, Rankengewinde fehlen, die Blätter werden meist einzeln gereiht. Rundliches Flechtwerk und eckige Bandverschlingungen spielen eine Hauptrolle. Kopf- und Fußstücke der seltenen Säulen und der häufigeren Halbsäulen bestehen in der Regel aus kugelförmigen Rundwulsten. Völlig arabisch sind endlich die Stalaktitenmotive (Bd. I, S. 574—579), die hier und da an Zwickeln und Säulen erscheinen. Besonders reich an Kirchenruinen dieser Zeit, unter denen auch Achteckbauten häufig sind, ist Ani, „das armenische Pompeji“. Die halb eingestürzte, aus vulkanischem Tuff erbaute Patriarchatskirche von Ani (Abb. nebenstehend), die 1010 vollendet wurde, war eine echt armenische Rechteck-Kirche, deren Kuppel jedoch nicht mehr von dem Strebewerk der vorspringenden Umfassungsmauern, sondern, wie die der älteren armenischen Kirchen (S. 25), von vier reichgegliederten Pfeilern getragen wurde. Im Inneren wirken die Langrichtung und die Schiffbildung fast basilikenartig. Das Äußere ist mit Blendbogen geschmückt. Charakteristisch sind die vier Satteldachgiebel, die an allen vier Seiten des Rechteckes herabblicken. Von außen wirken diese Kirchen noch einheitlicher in sich abgeschlossen als von innen.



Vorderansicht der Patriarchatskirche zu Ani in Armenien. Nach Ch. Bayet.

Von Armenien verpflanzte der armenische Stil sich nach Georgien, wo er jedoch, vom Schwarzen Meer her byzantinisch beeinflußt, einen Teil seiner strengen Folgerichtigkeit einbüßte. Ums Jahr 1000 baute ein armenischer Baumeister in Karthli die Klosterkirche zu Sion, die doch im Osten die Chornische, im Westen das Portal nach außen hervortreten läßt. Die nur in Trümmern erhaltene Kathedrale zu Kutais (1003—1009) dagegen zeigt von außen eine völlig gerade armenische Chorseite, während die Westseite durch eine Vorhalle zwischen niedrigen, turmartigen Anbauten ausgezeichnet ist. Die Kapitelle des Inneren sind mit byzantinischen Blattranken geschmückt; an den äußeren, mit Blendarkaden versehenen Wänden aber entfaltet die armenische Ornamentik ihre eigenen spröden Reize.

Eine wirkliche Malerei gab es in Armenien und Georgien noch im 10. und 11. Jahrhundert so wenig wie eine wirkliche Bildnerei. Selbst für den Bilderschmuck der Handschriften wurden, wie schon das Evangeliar im Kloster Etschmiadsin von 989 beweist, ältere syrische, oder, wie ein Evangeliar desselben Jahrhunderts in San Lazzaro bei Venedig zeigt, zeitgenössische byzantinische Miniaturen eingeführt. Die einheimischen Randzeichnungen dieser armenischen Handschriften sind roh und unkünstlerisch. Die ersten Spuren nationalarmenischen Gefühls finden sich in dem Trapezunter Evangeliar in S. Lazzaro bei Venedig (Nr. 22); aber dieses nationalarmenische Gefühl besteht schließlich auch nur in der einseitigen Durchbildung der aus der Sassanidenkunst stammenden Blumenpalmetten (Bd. I, S. 484) und der in der byzantinischen Kunst vorbereiteten Vogelbuchstaben. Finden sich die ersten armenischen Palmettenstäbe schon in dem genannten „Trapezunter Evangeliar" des 10. Jahrhunderts, so finden sich die Vögel, deren Schwänze in Buchstabenform gebogen sind, zuerst in einem armenischen Evangeliar des 11. Jahrhunderts in derselben Bibliothek (Nr. 196). Gerade diese Vogelschling-Initialen kennzeichnen von nun an die ganze armenische Handschriftenmalerei.

II. Die Kunst des Abendlandes vom 8. bis zum 11. Jahrhundert.

1. Die frühmittelalterliche Kunst Italiens und Spaniens um 750—1050.

Während in den Kunst- und Kulturgebieten des christlichen Ostens, denen durch die Ausbreitung des Islams engere Grenzen gezogen worden waren, der alte Hellenismus mit altasiatischer Beimischung die Grundlage der neugriechischen Kunst blieb, vollzog sich im Abendlande, wie es scheint, unter unmittelbarer, wenn auch nicht ausschließlicher Einwirkung der syrischen, ägyptischen und kleinasiatischen Klosterkunst (S. 63), jene lateinisch-germanische Mischung, der die Zukunft gehörte. In Ober- und Mittelitalien waren auf die Goten die Langobarden, auf die Langobarden die Franken gefolgt. Ein großer Teil Unteritaliens dagegen, des alten Großgriechenlands, das niemals aufgehört hatte, griechisch zu sprechen, blieb während des 9. und 10. Jahrhunderts noch tatsächlich den griechischen Kaisern untertan. Byzantinische Kunst und byzantinische Gesittung, zu denen im Norden Ravenna und Venedig nahe Beziehungen unterhielten, hatten daher in Unteritalien, namentlich in Kalabrien, in der Basilicata und in der Terra d'Otranto, in dieser Zeit noch ein wirkliches Heimatsrecht. Wir beginnen, Diehl folgend, mit dieser byzantinischen Kunst Unteritaliens. Auf dem Gebiete der Baukunst ist die kleine Markuskapelle zu Rossano typisch für diese Kunstrichtung. Es ist eine Fünfkuppelkirche des 9. oder 10. Jahrhunderts, deren Kuppeln nach älterer Art noch nicht von zylindrischen Unterbauten (Tambours) getragen werden. Der quadratische

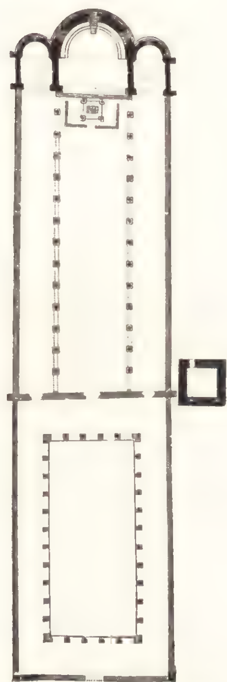
Grundriß wird durch die vier Mittelpfeiler in neun kleinere Quadrate zerlegt, von denen die drei östlichen in gleichmäßige halbrunde Apsiden münden. Das Ganze bildet einen anmutig in sich geschlossenen Raum. Auf dem Gebiete der Malerei gehören dem 10. Jahrhundert und dem Anfang des 11. vor allen einige byzantinische Fresken in der Krypta der Kirche S. Maria delle Grazie bei Carpagnano (Terra d'Otranto) an. Ein thronender, kurzbärtiger, langhaariger Christus mit langer gerader Nase, schwellenden Lippen, fein modellierten Wangen und Händen (Abb. unten) trägt hier noch die Jahreszahl 959; ein zweiter, hagerer, griesgrämigerer thronender Heiland dagegen entstand 1020. Die bedeutendste erhaltene Freskenfolge Unteritaliens aus dieser Zeit aber befindet sich in einer kreuzförmigen Kapelle des Benediktinerklosters von S. Vincenzo am Volturno. Der Abt Epifanio, den man zu Füßen des Gekreuzigten dargestellt sieht, ließ sie zwischen 826 und 843 ausführen. Byzantinisch ihrem Grundcharakter nach, mit grünen Schatten modelliert, scheint sie doch abendländische Einzelzüge zu verwerten. Hier endlich sei aber, indem wir einen Blick gen Norden vorausschicken, auch gleich der echt byzantinischen, von griechischen Mönchen der makedonischen Blütezeit gemalten Bilder in S. Maria antiqua zu Rom (S. 42) gedacht, die unter späteren Schichten in dürftigen Resten hervorgeholt sind, eine Frauengestalt von junonischer Pracht neben der Madonna und einem Heiligen, Reste, die auch Venturi zu den großartigsten erhaltenen Schöpfungen der byzantinischen Kunst rechnet.


Thronender Christus. Fresko in der Kirche S. Maria delle Grazie bei Carpagnano. Nach Ch. Diehl.

Entwickelungsgeschichtlich lehrreicher sind die künstlerischen Leistungen derjenigen Strecken Ober- und Mittelitaliens, in denen die Germanen seit Jahrhunderten die tatsächliche Herrschaft ausgeübt hatten. Viel Neues hatten die Halbkulturvölker des Nordens den Italienern freilich nicht zu bieten. Geistig, geistlich, sprachlich und künstlerisch behielt die hellenistisch-römische Antike, so zersetzt in sich und so durchzogen von byzantinischen Adern sie war, hier auch in diesen Jahrhunderten ihres Niederganges die Oberhand. Aber vereinzelte Spuren ihres aus rauheren Gefilden mitgebrachten einheimischen Kunstempfindens haben die blonden Eroberer in Italien doch zurückgelassen.

Im italienischen Kirchenbau zeigen sich auch in dieser Zeit kaum germanische Einwirkungen, die man höchstens in der Verderbung und Verderberung aller Einzelformen erkennen könnte. Nicht ganz glücklich bezeichnet Cattaneo, der Geschichtschreiber dieser Kunst, die italienische Baukunst des 6. und 7. Jahrhunderts als lateinisch-barbarisch, die des 8. Jahrhunderts als byzantinisch-barbarisch, kaum glücklicher die Baukunst der zwei Jahrhunderte von 800 bis 1000 als italienisch-byzantinisch. Nach Cattaneo hat Rivoira sich am ausführlichsten, wenn auch nicht ohne Einseitigkeit, über die italienische Baukunst dieser Jahrhunderte, zunächst freilich nur über jene Kirchen geäußert, die als Vorstufen des entwickelten lombardischen

Stils der zweiten Hälfte des 11. und des 12. Jahrhunderts anzusehen sind. Seine „vorlombardischen", hauptsächlich langobardischen Bauten dieser Art, auf die die Langobarden, deren Herrschaft in Italien von 568 bis 774 dauerte, jedoch keinen Einfluß ausübten, werden im Äußeren durch Lisenen mit Blendbogen und durch Bogensimse, die aus kleinen aneinandergereihten, manchmal auf Kragsteine gestellten Hängebogen bestehen, gegliedert und geschmückt. Die Ziermotive dieser Art, die wir schon in der christlich-syrischen Baukunst fanden, sind hier offenbar älteren Gebäuden Ravennas entlehnt. Im Inneren der dreischiffigen Kirchen ist das Mittelschiff noch mit Holz gedeckt, während in den Seitenschiffen sich hier und da Kreuzgewölbe melden. Als Vorstufen der späteren äußeren Säulengalerieen aber treten oben zwischen den Blendbogen der Außenmauern der Apsiden oft schmucklose, oben halbrunde Nischenreihen hervor.



Grundriß von S. Ambrogio in Mailand. Nach R. Cattaneo.

In der Karolinger- und Ottonenzeit zeigen die Pfarrkirche zu Arliano bei Lucca und der ältere Teil der Peterskirche zu Toscanella aus dem 8. oder 9. Jahrhundert, wie dieser Stil sich in Mittelitalien gestaltet. Im Norden des Landes stehen S. Salvatore in Brescia und die älteren Teile von S. Ambrogio in Mailand voran. Die ältesten Beispiele von Glockentürmen, die nach östlichen Vorbildern mit dem Kirchenkörper verbunden erscheinen, finden sich am Dom von Ivrea (972—1010) und an der Marienkirche zu Susa (1021). Der Dom von Ivrea zeigt auch bereits einen niedrigeren, mit einem Tonnengewölbe bedeckten Chorumgang; in S. Abbondio bei Como (1013) befinden sich, nach Rivoira, die ältesten eigentlichen Würfelkapitelle mit unten abgerundeten Ecken, in den Seitenschiffen in S. Flaviano zu Montefiascone die ältesten Kreuzgewölbe mit aufliegenden Rippen.

Zentralkirchen kommen in dieser Zeit in Italien kaum vor. S. Satiro in Mailand (879), eine Kirche quadratischen Grundrisses mit einer Halbrundnische nach altarmenischer Art (S. 25) an jeder Seite, Tonnengewölben in den Kreuzarmen, Kreuzgewölben in den Eckräumen und einer Kuppel über der Mitte macht eine Ausnahme. Als Taufkapelle schloß das merkwürdig gestaltete, an vier Seiten mit einer Apsis ausgestattete Baptisterium beim Dom von Biella (um 975) sich an. Weitaus die meisten Kirchen Italiens aber waren in dieser ganzen Zeit dreischiffige, flachgedeckte Basiliken. Sogar in Venedig folgte die Markuskirche des 9. und des 10. Jahrhunderts diesem System. Erst im nächsten Zeitraum erhielt sie ihre jetzige Gestalt, in der sie eine byzantinische Fünfkuppelkirche ist. Eigentümlich war den italienischen Kirchenbasiliken dieser Zeit aber die dem Osten entlehnte Gestaltung der Altarseite, an der jedes der drei Schiffe in eine besondere Apsis mündete: so zuerst in S. Maria in Cosmedin (772—795), dann in S. Maria in Domnica (817—824) in Rom, so in der dem Ende des 8. Jahrhunderts angehörenden Basilikalkrypta unter der von Cattaneo mit Recht erst dem 11. Jahrhundert zugewiesenen Rundkirche (La rotonda) zu Brescia und so in dem aus dem 9. Jahrhundert stammenden Teile der Kirche von S. Ambrogio zu Mailand (Abb. oben). Auch die italienischen



Kapitell von S. Maria in Cosmedin zu Rom. Nach R. Cattaneo. Vgl. Text, S. 79.

Säulenknäufe dieser Jahrhunderte, die nur noch selten altrömischen Gebäuden entlehnt werden konnten, zeigen Misch- und Mißbildungen, Um- und Neugestaltungen auf der Grundlage der überlieferten griechisch-römischen und byzantinischen Formensprache, in denen man, wenn überhaupt, so doch nur äußerst selten, Anklänge an germanische Zierweise durchfühlen kann. Die Säulenkapitelle sind zumeist verderbte Spielarten der korinthischen und der römisch-kompositen Ordnung. Man vergleiche das Kapitell des 8. Jahrhunderts aus S. Maria in Cosmedin zu Rom (Abb. S. 78) mit dem des 9. Jahrhunderts in S. Satiro zu Mailand (Abb. nebenstehend); aber man vergleiche auch das Kapitell vom Anfang des 8. Jahrhunderts von S. Giorgio di Valpolicella bei Verona (Abb. unten) mit dem des späteren 8. Jahrhunderts, das im Museum zu Perugia aufbewahrt wird (Abb. S. 80). Daß die Barbarei der beiden zuletzt genannten Kapitelle einen germanisch-langobardischen Beigeschmack hat, braucht nicht geleugnet zu werden.



Kapitell von S. Satiro in Mailand. Nach R. Cattaneo.

In der ober- und mittelitalienischen eigentlichen Verzierungskunst, namentlich der Zierbildnerei dieses Zeitraumes, stehen wirklich die langobardischen Arbeiten voran, die erst seit dem Ende des 7. Jahrhunderts eigenartig entwickelt hervortraten. Aus ihrer nordischen Heimat hatten die Langobarden, wie Fundstücke in den Museen von Brescia, Cividale und Perugia beweisen, jene Tier- und Bandornamentik der heidnischen Merowingerzeit mitgebracht, die wir bereits im ersten Bande (S. 475) kennen gelernt haben. Erst gegen Ende ihrer Herrschaft in Italien fingen sie an, die Elemente dieses nordischen Stils, mit christlichen Sinnbildern und römischen und byzantinischen Motiven vermischt, auf die Steinornamentik zu übertragen. Über die „Spuren der Longobarden in der italischen Plastik des ersten Jahrtausends" haben Zimmermann und Stückelberg uns unterrichtet, deren Ausführungen freilich in Italien, wo Fontana und andere ihnen entgegentraten, weniger Beifall gefunden haben als in Deutschland. Daß diese steinerne Zierkunst nicht byzantinisch, sondern langobardisch ist, hat Rivoira neuerdings betont, freilich nur, um ihr, nicht ganz folgerichtig, jede nordische, germanische Ader abzusprechen. Nennt er selbst unter ihren Verbreitern, den Bau- und Bildgenossenschaften von Como, den Maestranze comacine, über deren Namen und Bedeutung freilich immer noch gestritten wird, doch so deutsche Namen wie den eines Meisters Ruodpert. Die zwei- und drei- und mehrteiligen Bandflechten, die einen Hauptbestandteil dieses Verzierungsstils bilden, erscheinen allerdings in der Kunst aller Völker dieses Zeitalters als ein gemeinsames Erbteil des grauen östlichen Altertums; und an die besondere (unregelmäßige) Verschlingungsart des mit hineinempfundenem Getier ausgestatteten Bandgeflechtes des germanischen Merowingerstiles zeigt die langobardisch-italische Zierplastik dieser Zeit in der Tat keineswegs immer deutliche Anklänge; aber vorhanden sind sie; und anderseits



Bogen vom Ciborium von S. Giorgio di Valpolicella bei Verona. Nach R. Cattaneo.

besitzt dieses Band- und Riemenwerk in der Tat Ziermotive, die sich durch ihre Unterschiede vom byzantinischen und römischen Flechtwerk als national-langobardisch zu erkennen geben. Hierher gehören die Dreiteilung jedes einzelnen Bandes durch tiefe Falze in seiner Längenrichtung, das kreisrunde Flechtwerk mit eingespanntem Viereckrahmen, das Stückelberg als „Korbbodengeflecht" bezeichnet, und der Besatz mit jenen aus dem Wellenbande hervorgegangenen Spiralhaken, die an die gotischen „Krabben" erinnern. Daneben kommen, zumal in der späteren Zeit, auch die Astragale, Eierstäbe und Pflanzenranken der hellenistisch-byzantinischen Ornamentik vor; die Spiralranken erhalten unter langobardischen Händen als barbarischen Zusatz unorganischer Natur aber manchmal speichenförmige Einschiebsel, durch die sie zu „Radranken" werden (Abb. unten). Als Füllfiguren kommen Blätter, Trauben, Kreuze, seltener die sinnbildlichen Tiere der Christenheit vor. An menschlichen Gestalten fehlt es nicht ganz; doch sind gerade diese mit erschreckender Verständnislosigkeit gezeichnet. Von Oberitalien, ihrer Heimat, aus verbreitete die langobardische Zierkunst sich bis tief nach Mittelitalien und Südfrankreich hinein. Zu ihren Hauptwerken gehören die zum Teil später hinzugefügten Schrankenplatten des 737 errichteten Taufbrunnens zu Cividale im Friaul. An antiken Elementen, sogar Greifen, fehlt es diesen Platten nicht; aber die Art, wie auf einer von ihnen, die der Patriarch Sigwald 762—776 ausführen ließ, die Tierköpfe zu Ziermotiven gemacht, die Palmetten scheinbar in Tannen verwandelt, vor allen Dingen aber die vier Evangelistensinnbilder schematisiert worden, ist wirklich weder spätrömisch noch byzantinisch, sondern nordisch-germanisch. Man betrachte daraufhin nur den birnenförmigen Kopf des Engels des Matthäus (Abb. S. 81), dem der Kopf des Heilandes an der Vorderseite des Altars in S. Martino zu Cividale entspricht. In ihren Spätwerken, wie am Ciborium über dem Altar des hl. Eleukadius in S. Apollinare in Classe bei Ravenna, erscheint die langobardische Eigenart allerdings immer deutlicher mit byzantinischen Elementen verquickt.


Kapitell im Museum zu Perugia. Nach R. Cattaneo. Vgl. Text, S. 79.


Langobardisches Radrankenornament. Nach E. A. Stückelberg.

Auffallend bleibt dem barbarischen Eindruck der italienischen Steinplastik gegenüber der rückschauend antikisierende Charakter der italienischen **Elfenbeinplastik** dieser Zeit, die eine gewisse Stileinheit mit der gleichzeitigen karolingischen Elfenbeinbildnerei des Nordens verbindet: die sogenannte „Pax des Herzogs Ursus" im Museum von Cividale ist inschriftlich als ein für den Herzog Ursus von Ceneda um 752 gearbeitetes Stück beglaubigt. Das von Akanthusblättern eingerahmte Relief stellt die Kreuzigung des Heilandes dar, der nur mit breitem Schamtuch bekleidet und, wie stets in dieser Zeit, an jedem Fuß angeheftet ist. Oben neben dem Kreuze erscheinen Mond und Sonne als Halbfiguren mit enggefalteten anliegenden Ärmelgewändern; die Gestalten unter dem Kreuz sind plump und kurz. Der Heiland aber ist in guten Verhältnissen gehalten und in den nackten Teilen noch nach tüchtigem Herkommen durchgebildet. Clemen hat die übrigen karolingischen Elfenbeintäfelchen und Kästchen dieser Zeit, die er für italienischen Ursprungs hält, zusammengestellt, andere hat Graeven veröffentlicht. Wir dürfen hier nicht näher auf sie eingehen.

Keine germanischen Anklänge finden sich in der ober- und mittelitalienischen **Malerei** dieses Zeitraumes, die, hier und da mit byzantinischen Strömungen ringend, im ganzen doch ihre eigene Barbarei zur Schau trug. Die **Buchmalerei** erlosch um diese Zeit in Italien beinahe. Gegenüber dem Reichtum der byzantinischen und der fränkischen

Bilderhandschriften dieser Zeit ist es auffallend, daß Italien sich im 10. Jahrhundert hauptsächlich nur jener dürftig und roh illustrierten Exultet-Rollen rühmen kann, die am Ruhetag des Heilandes von den Kanzeln herab der Gemeinde vorgesungen und gleichzeitig zur Besichtigung der Bilder abgerollt wurden. Aber auch die **Mosaikmalerei**, die wir des Zusammenhanges wegen in Rom bereits bis ins 9. Jahrhundert herab verfolgt haben (S. 44), ging nach der Mitte dieses Jahrhunderts am Tiberstrande beinahe ganz verloren. Zwischen dem Apsismosaik von S. Marco (827—844) und dem Apsismosaik der Oberkirche von S. Clemente (um 1112) klafft eine gähnende Lücke von drittehalb Jahrhunderten. Auch das Apsismosaik von S. Ambrogio in **Mailand** gehört, wie wir mit Cattaneo annehmen, nicht



Reliefplatte des Sigwald vom Taufbrunnen zu Cividale. Nach Photographie von J. Wlha in Wien. Vgl. Text, S. 80.

dem 9., sondern frühestens dem Ende des 11. Jahrhunderts an. Aber das Bedürfnis, die Wände der Gotteshäuser mit heiligen Gestalten und frommen Geschichten zu schmücken, erlosch nicht zugleich mit der dauerhaften, aber kostspieligen Mosaiktechnik. Die billigere **Wandmalerei** mit dem Pinsel trat jetzt an ihre Stelle. Auf besonderem Boden stehen zunächst die Reste der Fresken (Christus, Maria, der Erzengel Michael u. s. w.) von 996 in der kleinen Kapelle des hl. Nazarus zu Verona. Venturi macht auf ihre Verwandtschaft mit deutschen Fresken und Miniaturen des ottonischen Zeitalters aufmerksam. Eine geschlossene Entwickelung abendländischen Charakters aber tritt uns in den Wandgemälden **Roms** und seiner Umgebung aus diesem Zeitalter entgegen. Aus dem 8. Jahrhundert wächst eine Reihe der zahlreichen Heiligenlegenden-Fresken der Kirche S. Maria antiqua (S. 42) hervor. Als Gemälde des 9., des 10. und des beginnenden 11. Jahrhunderts erscheinen z. B. der Heiland in der Engelglorie am Apsisbogen der Kirche S. Maria in Cosmedin in Rom, die im Mosaikenstil gehaltenen Nischenbilder von S. Elia zwischen Nepi und Cività Castellana und die ruhig zwischen antiken Pilastern angeordneten, leider übermalten Passionsgemälde und Heiligenbilder

in S. Urbano an der Via Appia bei Rom. Sogar Künstlernamen, mit denen freilich nichts anzufangen ist, tauchen in S. Elia und in S. Urbano inschriftlich wieder auf. Den besten Überblick über diese Entwickelung aber geben die Fresken in der Unterkirche von S. Clemente zu Rom, die, da die Kirche 1084 zerstört worden, vor dieser Zeit entstanden sein müssen. Dem 9. Jahrhundert gehört noch der thronende Heiland zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel in der Vorhalle, gehören aber auch z. B. die Kreuzigung, die Höllenfahrt, die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt Mariä links vorn im Mittelschiff an. Die Umrisse sind schwarz, die Fleischtöne gelblich, aber die Grundlage der antiken Formensprache ist zur



Bogenhalle an der äußeren Langseite der Kirche S. Miguel de Escalada bei Leon. Nach M. Junghändel und C. Gurlitt. Vgl. Text, S. 83.

Not noch erkennbar. Dem 10. Jahrhundert, das in Italien den tiefsten Verfall bedeutet, gehört z. B. die Darstellung des Heilandes in der Vorhölle am Ende des rechten Seitenschiffes an. Hier erscheint schon der leibhaftige Teufel, der Adam am Fuße zurückhält. In den Fresken des 11. Jahrhunderts, zu denen die Geschichten aus den Legenden der hl. Clemens und Alexius in der Vorhalle und im Mittelschiff gehören, aber regen sich bereits Züge eines neuen Lebens, das über den hier behandelten Zeitraum hinaus- und herabreicht. Schon werden die rotwangigen Köpfe kleiner, aber ausdrucksvoller, schon durchzuckt eine kecke Bewegung die Gliedmaßen; und was die Züge noch nicht wiedergeben, versuchen die Gebärden auszudrücken.

Völlig anders als in Italien gestalteten sich die frühmittelalterlichen Kunstzustände in Spanien. Das Banner des Propheten wehte über der Sierra Nevada und dem ganzen üppigen Süden des Landes; und die eigenartige Blüte, die die maurische Kunst gerade in diesen Jahrhunderten auf südspanischem Boden entfaltete, haben wir bereits kennen gelernt

(Bd. I, S. 581). Die christliche Kunst zog sich in den äußersten Norden des Landes, vornehmlich in das Königreich Leon zurück. In Oviedo, Villaviciosa und einigen Nachbarorten haben sich kirchliche Bauten des 9. und 10. Jahrhunderts erhalten, die freilich nicht von einem großen künstlerischen Aufschwung, aber doch von einer selbständigen Erfassung der frühchristlichen Überlieferung im Zusammenhang mit der gleichzeitigen südfranzösischen Entwickelung Zeugnis ablegen.

Der Frühzeit des 9. Jahrhunderts gehört die Camera Santa an der gotischen Kathedrale zu Oviedo an: ein gruftartiger, mit einem Tonnengewölbe bedeckter Raum, dessen sechs Wandpfeiler mit barbarisch langgestreckten, aber nicht ganz kunstlos ausgehauenen Apostelpaaren geschmückt sind. Einen ähnlichen Raum bietet die Kirche S. Maria de Naranco in Oviedo, an deren Langseiten als spanische Besonderheit zuerst jene äußeren Bogengänge hervortreten, die gewissermaßen eine Zwischenstufe zwischen den frühchristlichen Schmalseiten-Vorhallen und den mittelalterlichen Langseiten-Kreuzgängen bilden. Zu den flachgedeckten dreischiffigen Hallen der Zeit aber gehört die 893 geweihte Benediktinerkirche S. Salvador de Valdedios bei Villaviciosa. Ein Querschiff fehlt; der Chor wird durch Säulen und Bogen vom Langhaus getrennt, dem auch hier der äußere Bogengang malerischen Reiz verleiht. Dem 10. Jahrhundert gehört die dreischiffige, in einem Rechteck beschlossene, aber schon mit einem Querschiff ausgestattete Kirche von S. Miguel de Escalada bei Leon an. Bezeichnend ist, daß die äußere Bogenhalle ihrer Langseiten von maurischen Hufeisenbogen getragen wird (Abb. S. 82). Ein Einfluß vom Süden der Halbinsel her macht sich hier deutlich geltend. Die Säulenkapitelle korinthisieren. Im Inneren aber herrscht als Ziermotiv der uraltschlichte Kerbschnitt. Einen wirklichen Aufschwung nahm auch die spanische Kunst erst nach der Mitte des 11. Jahrhunderts.

2. Die frühmittelalterliche Kunst Großbritanniens und Irlands von 650 bis 1050.

Auf den glücklichen Inseln, die das Nordwestmeer Europas umspült, hatte das Christentum schon frühzeitig feste Wurzeln gefaßt. Als es aus dem Süden Englands durch die angelsächsische Eroberung vertrieben worden war, fand es jenseit der Irischen See, im grünen Erin, dessen Apostel Patricius (S. Patrick) 492 starb, einen um so fruchtbareren Boden. Die altchristliche Kunst, die dem Christentum auch hierher folgte, nahm hier, an dem nie von den Römern selbst betretenen keltischen Gestade, eine in manchen Beziehungen eigenartige, aus kindlicher Barbarei und zielbewußter Bestimmtheit gemischte Haltung an, die sich vor allem in einer besonderen Verzierungsweise äußerte. Unzweifelhaft enthält diese irische Zierkunst außer altchristlich-antiken (namentlich alexandrinischen) auch fränkisch-merowingische und außer diesen auch landeigene keltisch-irische Elemente. Die Lehre derer, die Mittel- und Nordeuropa jede selbständige Verzierungskunst absprechen, erscheint uns schon im Hinblick auf die Kunst der Naturvölker von vornherein widersinnig. Wollte man aber auch den ererbten Eigenbesitz in der irischen Ornamentik gering anschlagen, so müßte man doch in der Art und Weise, wie die Iren aus den fremden Elementen ein einheimisches Neues zu schaffen verstanden, eine selbständige künstlerische Tat sehen. Von Irland aber flutete diese neue Kunst, getragen von dem sittenstrengen Ernst der irischen Geistlichen, mit dem Christentum nach dem angelsächsischen England und dem zum großen Teil keltisch gebliebenen Schottland hinüber, dann aber auch nach dem Festland zurück. Der Ire Columbanus predigte schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts am Bodensee; sein Landsmann Gallus

gründete 614 die Abtei St. Gallen; der große Angelsachse Winfried, Bonifazius, der seit 747 Erzbischof von Mainz war, ließ 755 sein Leben für die Bekehrung der Friesen. Alkuin aber, der vielgenannte Gelehrte, der Freund und Berater Karls des Großen, rühmte sich, 735 in York geboren, Angelsachse zu sein wie Winfried.

An Überbleibseln einer vorromanischen christlichen Baukunst fehlt es weder in Irland, in Schottland noch in England; aber ihre Entstehungsjahre sind unsicher, ihre Kunstformen dürftig. Was wir von ihnen wissen, geht immer noch auf die älteren Werke von Britton und Petrie für England und Irland sowie auf die neueren Werke von Allen und Anderson für Schottland zurück. Sicher beherrschte der Holzbau in den Jahrhunderten, von denen wir reden, auch die britischen Inseln. Daneben aber entwickelte sich im Anschluß an die megalithischen Heidenbauten dieser Gegenden (Bd. I, S. 29) doch auch schon früh eine christliche Steinbaukunst; und es ist lehrreich, zu sehen, daß in den ältesten, meist nur aus einer Kammer bestehenden Steinkirchen Irlands und Schottlands zum Teil noch vorgeschichtliche Formen auftreten, wie z. B. die Fenster der Kirche von S. Caimin (Abb. oben) ihre Dreieckspitze durch zwei schräg gegeneinandergelegte Steinplatten erhalten und auch die Türbogen hier und da noch durch Vorkragung oder Aushöhlung entstehen. Den Übergang zum wirklichen Bogen zeigen Gebäude wie die Kirche der Mönchsinsel bei Killaloe und S. Columba zu Kells, die dem Anfang des 9. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Besonders bezeichnend für die irische und schottische Kirchenbaukunst des 10. und 11. Jahrhunderts, wenn auch z. B. in Ravenna vorgebildet, sind die schlanken, oben zugespitzten Rundtürme, die in der Regel in einiger Entfernung von der Kirche selbst errichtet wurden. Der ältesten Bauart gehören die Türme von Lusk und Condalkin an; die Türme von Meelick und Monasterboice zeigen noch Torbogen, die aus drei bis fünf Steinen herausgeschnitten sind; und nur wenig weiterentwickelt ist die Kunst der Türme von Devenish und Killala. Die S. Kevinskirche zu Glendalough aber trägt den Turm bereits auf dem Dache; und zwei Rundtürme fassen bereits die westliche Stirnseite der alten Uferkirche von Deerneß ein. In England dagegen, wo das römische Basilikenschema sich schon in altchristlicher Zeit eingebürgert und daher auch in diesen Jahrhunderten erhalten hatte, verraten die Reste der angelsächsischen Kirchen andere Eigentümlichkeiten. Die Seiten des Viereckturmes der alten Kirche von Earls Barton bei Northampton z. B. werden von einem Steinrahmenwerk umzogen, das auf das Vorbild hölzernen Fachwerkes zurückweist; und die Säulchen der Gruppenfenster (Abb. unten), besonders die des obersten Stockwerkes, zeigen nach Reber die natürliche Rundung, Einschnürung und Ausbauchung auf der Drehbank geschaffener Holzvorbilder.



Fenster der Kirche von St. Caimin in Irland. Nach M. Stokes.



Säulengalerie am Turm zu Earls Barton bei Northampton. Nach F. v. Reber.

Im Übergang von der Steinbaukunst zur Steinbildnerei stehen die Hochkreuze, die zu den eigentümlichsten Resten der frühmittelalterlichen Kunst in Irland, Schottland und England gehören. Es sind Denk- und Andachtskreuze, die, auf weithin sichtbaren Höhen errichtet, Zeugnis von dem Christentum der Gemeinde ablegen und die Frommen zu sich emporziehen. In ihrer besondersten keltischen Ausbildung zeigen diese Kreuze ausgerundete Armwinkel und einen glatten Mittelkranz, der die Arme miteinander verbindet. In weiterer Entwickelung schließen sich die „Fenster", d. h. die Öffnungen, zwischen dem Kranz und den Armwinkeln; das Mittelrund wird kleiner, der ganze Aufbau schlanker. Außerordentlich reich ist dann aber die Ornamentik, die sich in den Zierfeldern und Rändern der irischen und angelsächsischen Hochkreuze und Grabsteine entfaltet. Es ist die ganze irische und die ganze angelsächsische Ornamentik, die bereits im ersten Bande (S. 476 und 477) in ihrer Gemeinsamkeit und ihrer Verschiedenheit geschildert worden sind. Die eckig geometrischen Elemente mit ihren T-, Z-, Diagonal-, Dreieck-, Würfel- und Treppenformen, die Spiralen in allen, besonders auch den trompetenartig geöffneten Bildungen (Abb. unten) und das engmaschige Band- und Flechtwerk, das überall hervortritt, reichen sich hier zu unauflöslichem Bunde die Hand. Die Tierfiguren mischen sich erst allmählich hinein. Sie spielen in diesen Steinverzierungen nicht die gleiche Rolle wie in den Metallarbeiten und den Buchmalereien Irlands. Dafür nehmen die im Relief dargestellten menschlichen Gestalten und heiligen Geschichten in dieser Steinbildnerei der nordischen Einsamkeit einen um so bedeutenderen Platz ein. Es sind vollständige, wenn auch abgewandelte Wiederholungen der frühchristlichen steinernen Bilderbibeln der römischen Sarkophage, bereichert um die Bilder, die die spätere Zeit erzeugt hat: die Kreuzigung fehlt selten oder nie; Christus in der Herrlichkeit erscheint; Heiligengestalten und Heiligenlegenden treten hinzu. Ihrer formalen Entwickelung nach sind diese Bildwerke noch kaum genügend untersucht worden. Die Einzelformen sind wohl durchweg kindlich primitiv; aber ein zunehmendes Verständnis macht sich auch hier bemerkbar; und die Gesamthaltung pflegt in raumausfüllendem Sinne von trefflicher Wirkung zu sein.


Irisches Trompeten-Spiralmuster. Nach M. Stokes.

Die Inschriften der irischen Hochkreuze dieser Art weisen in kein früheres Jahrhundert zurück als das zehnte. Einige der angelsächsischen Kreuze aber gelten für bedeutend älter. Das älteste von ihnen, das mit Flechtwerk und rohen Evangelistendarstellungen geschmückte Hochkreuz zu Collingham (Yorkshire), soll erwiesenermaßen 651 errichtet sein; und dem 7. Jahrhundert soll nach der herrschenden Ansicht auch noch das meistgenannte dieser Kreuze, das schöne Hochkreuz zu Ruthwell in Schottland (Abb. S. 86) angehören. Schwerlich aber ist es, wie Marg. Stokes gezeigt hat, älter als jene irischen Kreuze des 10. Jahrhunderts. Neben seinen feinen Ziergewinden, unter denen eine anmutig schlanke Stengelranke mit großen Vögeln und kleinen Blättern auffällt, und neben seinen in langgestreckten Gestalten erzählten Bildern aus dem Neuen Testament und der Heiligenlegende (die Einsiedler Antonius und Paulus in der Wüste) stehen die Verse eines Kreuzgesanges des alten angelsächsischen Dichters Kaedmon. Dem 8. Jahrhundert schreibt übrigens auch Clemen die angelsächsischen Kreuze zu Alnmouth, Hackneß, Thornhill zu, dem 9. und der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts z. B. das plump gearbeitete Kreuz in der alten Kapelle zu Auldbar und das schöne Kreuz zu Carew in Pembrokeshire. Der Höhepunkt dieser Kunst aber liegt auf irischem Boden und im 10. Jahrhundert. Ihn vertreten besonders die Hochkreuze zu Clonmacnois, zu Monasterboice und

zu Durrow. Die Darstellung der Kreuzigung fehlt auf keinem von ihnen. Am Fuße des Kreuzes von 904 in Clonmacnois ist der König Flann mit langem Barte dargestellt. Auf dem Kreuze zu Monasterboice von 924 kommt Muireadach, der Abt des Klosters, vor. Das Relief dieser Kreuze ist ziemlich hoch, die Darstellung formlos und eckig, doch aber bestimmt und nicht ohne Leben und eigene innere Anschauung.

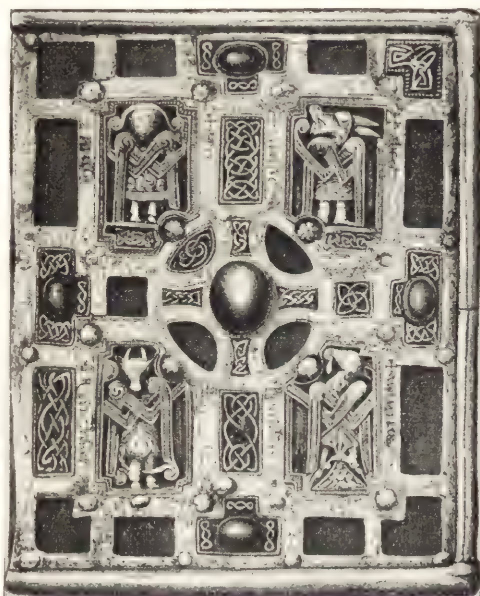


Das Hochkreuz zu Ruthwell in Schottland. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 85.

An Metallarbeiten entfaltet das irische Kunstgewerbe den ganzen Reichtum seiner Ornamentik. Dem aufmerksamen Beobachter wird eine gewisse Entwickelung in dem üppigen Band- und Liniengeschlinge auch hier nicht entgehen. Das Trompetenmotiv mit seinen doppelten Spirallinien, die am Ausgang der Windungen auseinanderlaufen, verliert sich bald nach dem Jahre 1000. Pflanzenmotive fehlen auch nach dieser Zeit in den irischen Metallarbeiten. Die Tiermotive werden erst nach 1000 mannigfaltiger entwickelt. Irlands uralte Eisenglocken, die sich zahlreich erhalten haben, gehören nicht eigentlich der Kunstgeschichte an, wohl aber die prächtig verzierten Gehäuse, mit denen man sie seit dem 11. Jahrhundert, in dem sie schon als Reliquien galten, umgab. Das Gehäuse der Glocke St. Patricks in der Sammlung der Irischen Akademie zu Dublin ist trotz des altertümlichen Ansehens seiner Verzierungen erst um 1091 angefertigt worden. Auch die kostbaren alten Bücher wurden, anstatt in Prachtdeckel gebunden zu werden, in Prachtschreine gelegt. Der zwischen 1001 und 1025 gearbeitete Kasten des Evangeliars des Molaise von Devenish in der genannten Sammlung zeigt auf seinem Deckel (Abb. S. 87, links) drei der Evangelisten mit den Köpfen ihrer Tiere, mit Beinen, die Menschenbeine sein sollen, und mit eckigen Bandverschlingungen an der Stelle der Arme. Dem 8. Jahrhundert gehören der berühmte, in Gold, Silber, Kupfer, Bronze und Messing schimmernde schalenartige Kelch von Ardagh und die prachtvolle, in weißer Bronze ausgeführte runde Schmuckspange von Tara (Tara Brooch) im Museum der Irischen Akademie an. In der Fülle von Motiven, mit denen diese Kunstwerke bedeckt sind, spielt das Trompetenmotiv noch eine Hauptrolle. Die ganze Pracht der irischen Ornamentik der Spätzeit aber entfaltet sich an einigen Bischofstäben: am üppigsten wohl an dem Krummstab des Bischofs von Clonmacnois im Museum der Irischen Akademie. Charakteristisch sind hier die Tier- und Menschenköpfe, die sich neben das

unentwirrbare Schlingornament stellen, charakteristisch aber auch die rundplastischen, einander in ihre Hinterteile beißenden Tiere, die mähnenartig der Rundung des Krummstabs folgen. Auch ein Stückchen griechischen Mäanders mischt sich hinein, und unter dem Getier kommt bereits ein Flügeldrache vor. Vor dem 11. Jahrhundert ist dieser Wunderstab schwerlich entstanden.

Besonders verschwenderisch endlich hat die irische Zierkunst ihre Reize über die Buchmalerei ausgegossen, die durch die großen Werke von Westwood und dem Grafen Bastard sowie durch die Arbeiten von Gilbert, Middleton, Marg. Stokes und Sophus Müller zugänglich gemacht worden ist. Wenn es auch wahrscheinlich ist, wie Middleton betont, daß



Irischer Metalldeckel.
In der Irischen Akademie zu Dublin. Nach M. Stokes.
Vgl. Text, S. 86.



Gemalte Zierseite des Book of Durrow. Im Trinity College zu Dublin.
Nach M. Stokes. Vgl. Text, S. 88.

die irische Zierkunst für die Metallarbeit erfunden und erst von dieser auf die Federarbeit der Kloster-Schreibstuben übertragen worden, so kamen ihr in dieser doch die flüssigere Technik und der reichere Farbenschmuck zugute, der sie schließlich mit Regenbogenschimmer durchflutete.

Die großen Anfangsbuchstaben werden hier jetzt schon stark betont und zu Trägern der Zierkunst gemacht. Die Tiermotive vermählen sich den Flechtbandmotiven. Bandartig auseinandergezerrt erscheinen die Vierfüßler; an bandartig langen Hälsen sitzen die Vogelköpfe. Vor allen Dingen aber nehmen die Menschenfiguren, verzerrt und verzettelt, an dem allgemeinen kalligraphischen Taumel teil. Selbst wo die heiligen Gestalten als Hauptbilder in der Mitte stehen, sind sie flach und schematisch gehalten. Ihr Bart- und Haupthaar wird in Bänder mit aufgerollten Enden aufgelöst. Ihre Gliedmaßen sind verkümmert. Wie in der Urkunst, sind sie entweder ganz von vorn oder ganz im Profil gesehen. Die Gewänder werden zu Bänderrollen, die Gesichtszüge zu geometrischen Linien. Aber die unendliche Geduld und Liebe, mit der alles in größter Sauberkeit und Genauigkeit ausgeführt wird, ist doch ein Teil jener Herzenswärme, ohne die es keine Kunst gibt.

Vom 7. bis ins 10. Jahrhundert findet eine Entwickelung von größerer Einfachheit der Motive zu immer rätselhafteren Verschlingungen statt, zugleich eine Farbensteigerung, die das Gelb, Rot, Grün und Schwarz der älteren Zeit mit Blau, Purpur und Violett paart. Gold fehlt der echten altirischen Buchmalerei durchweg. Das anfangs einfach stilisierte und selten verwandte Blattwerk nähert sich mit der Zeit den akanthisierenden Formen romanischen Gepräges. Dem Vierfüßler und dem Vogel gesellen sich Schlangen, endlich sogar Flügeldrachen. Das anmutige Motiv der Trompetenspirale überdauert auch in der Buchmalerei nicht den Anfang des 11. Jahrhunderts. Nach der Mitte dieses Jahrhunderts tritt auch hier deutlicher Verfall ein.



Initiale L aus dem Book of Kells. Im Trinity College zu Dublin. Nach M. Stokes.

An die Spitze der Entwickelung stellen wir das aus Durrow stammende Evangelienbuch (Book of Durrow), das im Trinity College zu Dublin liegt. Es führt sich selbst auf den hl. Columba († 598) zurück, wird seinem Stil nach aber schwerlich älter als 650 sein. Verhältnismäßig einfach und klar ist noch seine Ornamentik (Abb. S. 87, rechts). Vor dem Evangelium des Matthäus steht, verschnörkelt genug, der Engel als bärtiger Mann. Die sinnbildlichen Tiere der anderen drei Evangelisten sind mit geometrischen Mustern bedeckt.

Das größte und prächtigste dieser Evangelienbücher, das Book of Kells, befindet sich ebenfalls im Trinity College in Dublin. Seine Zeitbestimmung schwankt. Während einige es dem 6., die meisten dem 7. Jahrhundert zuschreiben, aber schon Gilbert es für möglich hielt, daß es dem 9. Jahrhundert angehöre, rückte Sophus Müller es gerade wegen des verblüffenden Formen- und Farbenreichtums seiner Ornamentik in die Zeit um 900 herab. Indessen kann es kaum jünger sein als das Cuthbert-Evangeliar (S. 89), das nachweislich aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts stammt. Menschenköpfe und -Figuren sind an verschiedenen Stellen mit dem Bandwerk seiner Anfangsbuchstaben (Abb. oben) verwoben. Als Mittelpunkte besonderer Ornamentblätter erscheinen auch hier die Evangelisten, außerdem aber Maria mit dem Kinde (Abb. nebenstehend) und einzelne biblische Darstellungen, wie die der Gefangennahme Christi. So eigenartig der Zauber ist, den die Ornamentik dieses Buches ausstrahlt, so abschreckend wirken auch in ihm die formlosen kalligraphischen Figurenbilder.



Madonna. Aus dem Book of Kells im Trinity College zu Dublin. Nach A. Springer.

Irische Handschriften dieser und späterer Art finden sich, außer im Trinity College zu Dublin und im British Museum zu London, noch in zahlreichen Sammlungen der britischen Inseln und des Festlandes. Die der Stiftsbibliothek zu St. Gallen mögen hier zum Teil von den irischen Mönchen, die der hl. Gallus mitgebracht, auch geschrieben sein.

Den Übergang zu den angelsächsischen Bilderhandschriften bildet das vielgenannte Buch von Durham oder Cuthbert-Evangeliar im British Museum zu London. Schon der hl. Columba hatte auf Iona, der keltischen Insel an der Westküste Schottlands, ein Kloster gestiftet, das zu den Hauptstätten der irischen Buchmalerei wurde. Eine der vielen Zweigniederlassungen Ionas war Lindisfarne bei Durham in Northumbria. Hier entstand eine Schule der Buchmalerei auf englischem Boden; und hier wurde auch das Evangeliar des hl. Cuthbert zwischen 698 und 726 von dem Angelsachsen Eadfrith geschrieben und von dem Angelsachsen Ethelwald „illuminiert". Die Ornamentik dieses Buches ist völlig irisch. Nur die Verwendung von Gold- und Silberschraffierung ist neu. Die sitzenden Evangelisten (Abb. unten) aber gehen ihrer Gestaltung und Malweise nach über den kalligraphischen Stil der irischen Darstellungen hinaus. Hier treten die unmittelbaren Beziehungen zu Rom hervor, die sich für England in der Merowingerzeit nachweisen lassen (S. 42). Demselben Stil gehört das prächtige keltisch-angelsächsische Evangeliar der Kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg an.



Der Evangelist Johannes. Aus dem Cuthbert-Evangeliar im British Museum. Nach J. L. Propert.

Unter König Alfred (871—901) strömte fränkischer Einfluß nach Northumbrien zurück. Es entstand eine rein angelsächsische Schule der Miniaturmalerei. Der Bischof Aethelwold von Winchester ließ zwischen 963 und 964 das prachtvolle, mit 30 Vollbildern ausgestattete Segensformelbuch (Benediktionale) schreiben, das sich im Besitze des Herzogs von Devonshire befindet. Hier sind auch die Ränder mit akanthisierendem karolingischen Blattwerk gefüllt; und die Bilder, die zumeist dem Leben des Heilands entnommen sind, zeigen den malerischen Stil der ottonischen Zeit Deutschlands.

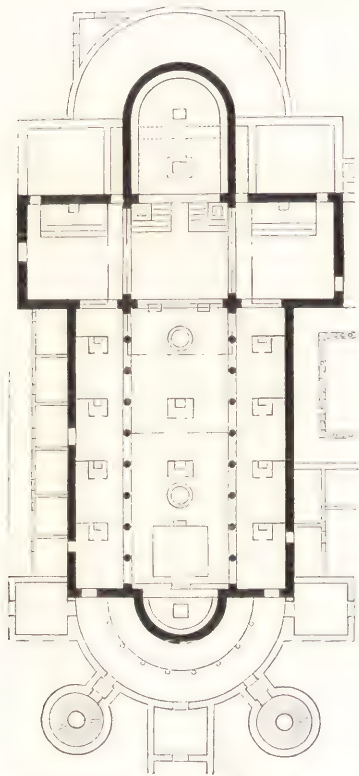
So war auch in England der Boden für eine Weiterentwickelung der Kunst im 11. und 12. Jahrhundert bereitet. Wie die irisch-angelsächsische Kunst aber auf den noch heidnischen skandinavischen Norden einwirkte, ist bereits im ersten Bande (S. 476—478) dargelegt worden; und dort haben wir auch bereits gesehen, wie die irisch-skandinavische Kunst nach König Haralds Übertritt zum Christentum sofort einige christliche Motive in den Bann ihrer Band- und Tiergeflechte zog. Der Runenstein von Jellinge, den Harald zum Andenken an seine Eltern errichtete, zeigt auf seiner Vorderseite bereits den bärtigen Heiland in der Haltung des Gekreuzigten (Bd. I, Taf. bei S. 466, Fig. s) von vielverschlungenem Bandwerk festgehalten. So wurde eins der letzten Werke der heidnischen zu einem der ersten der christlichen Kunst des skandinavischen Nordens.

3. Die Kunst des karolingischen und ottonischen Zeitalters diesseits und jenseits des Rheins 750—1050.

A. Die Baukunst.

Von den germanischen Reichen, die die Stürme der Völkerwanderung, unbekümmert um Stammesgrenzen, über weite Bezirke Europas hingestreckt hatten, erwies das Frankenreich

sich als das kräftigste und fruchtbarste; als das fruchtbarste nicht nur für die Weiterführung aller Aufgaben einer gesitteten Staatskunst, sondern auch für die Weiterentwickelung der bildenden Künste zu den neuen, einem neuen Inhalt entsprechenden Formen des Mittelalters. Indem das Frankenreich, das anfangs den Westen des heutigen Deutschlands und den Nordosten des heutigen Frankreichs umfaßte, sich allmählich über ganz Frankreich und große Teile Nord- und Süddeutschlands ausbreitete, beherrschte es schon zur Merowingerzeit das Gesamtgebiet der römischen Provinzialkunst (Bd. I, S. 471); gerade in Gallien hatte diese sich, wie wir gesehen haben (S. 36), wahrscheinlich unter unmittelbarem, teils über Ravenna, teils, nach Strzygowski, auch über Marseille eingedrungenem orientalisch-christlichen Einfluß, schon in der Merowingerzeit in eine altchristliche Kunst von eigenartig bedeutendem Gepräge verwandelt; und diese merowingische Kunst war daher auch das Erbe, mit dem das Frankenreich noch in karolingischer Zeit wirtschaftete. Ja, die karolingische und die ottonische Kunst waren so weit entfernt davon, sich mit Bewußtsein auf neuen, germanischen Grundlagen aufzubauen, daß sie, umgekehrt, mit entschieden rückwärts gewandtem Blick, die christliche Antike unmittelbar fortzusetzen suchten. Man spricht daher wohl von einer „karolingischen Renaissance", die freilich im Gegensatz zu der ottonischen, die zum Teil den Weg über Rom nahm, mehr Weiterleben als Wiedergeburt war. Was die karolingische Kunst neben ihren hellenistischen und orientalischen Elementen an germanischem Eigenleben enthält, liegt mehr auf dem Gebiete des Unbewußten; aber vorhanden ist es, und zu fruchttragenden Weiterbildungen führte es. Während die höfische Kunst sich mehr an das Alte klammerte, ging die kirchliche Kunst, die hauptsächlich in den Benediktinerklöstern gepflegt, aber auch von den Höfen zu Paris und zu Aachen geschützt und gestützt wurde, vielfach ihre eigenen Wege und setzte, praktischen und idealen Bedürfnissen nachgebend, besonders im Kirchenbau bereits eine Reihe jener Neuerungen durch, die den „romanischen" Stil des nächsten Zeitalters heraufführten. Wenn Dehio, der treffliche Kenner der Baukunst dieser Zeit, gerade wegen der Gesamtanlagen mancher ihrer Kirchen auch darauf besteht, schon die ganze karolingische Kunst „romanisch" zu nennen, so halten wir es doch wegen des Überwiegens der rückwärts schauenden Bewegung dieser Jahrhunderte für förderlicher, die Kunst des karolingischen und ottonischen Zeitalters als einen vorromanischen besonderen Abschnitt der Kunstgeschichte zu betrachten. In der ersten Hälfte dieses Zeitraumes steht Karl der Große selbst, umgeben von seinen geistigen Paladinen, unter denen Alkuin und Einhard hervorragen, im Mittelpunkte der künstlerischen Entwickelung. Im Kunstleben der zweiten Hälfte dieser Epoche spielen in Deutschland die großen sächsischen Kaiser, die beiden Heinriche und die drei Ottonen, zweifellos eine fördernde und anregende Rolle; die eigentlichen Träger der künstlerischen Bewegung aber sind hier jetzt Kirchenfürsten, wie der



Grundriß der Abteikirche zu Sankt Gallen (etwa 820). Nach G. Dehio und G. v. Bezold. Vgl. Text, S. 92.

Erzbischof Egbert von Trier, der Bischof Gebhard II. von Konstanz und der Bischof Bernward von Hildesheim, mit denen Klostergeistliche vom Schlage des Reichenauer Abtes Witigowo um die Palme der Kunstpflege rangen; und auch im westlichen Frankenreich und in Burgund erstanden jetzt Kirchenfürsten und Klostergeistliche, die die Kirchenbaukunst nach Kräften förderten. Cluny, wo Abt Odo 930 als reformierten Benediktinerorden die Cluniazenser-Kongregation gründete, wurde jetzt schon ein Mittelpunkt jenes geistigen und künstlerischen Lebens, das sich im nächsten Zeitraum eine Weltbedeutung eroberte.

Unter den Merowingern war Nordostfrankreich mit seiner Hauptstadt Paris der Hauptsitz des fränkischen Kunstlebens gewesen. Auch unter den Karolingern stand, wie besonders Hugo Graf gezeigt hat, der westfränkische Kirchenbau an der Spitze jener nach neuen Zielen ausschauenden Bewegung; aber als Karl der Große gegen Ende des 8. Jahrhunderts seine Residenz von Paris nach Aachen verlegte, trat der deutsch redende Teil des Frankenreichs auch in künstlerischer Beziehung immer mächtiger in den Vordergrund; und gleichzeitig rief jetzt das Übergewicht der höfischen Kunst gerade hier eine Verstärkung der antikisierenden Richtung hervor, die erst allmählich jenen Neuerungsströmungen Platz machte.


Kapitell von der Justinuskirche zu Höchst am Main. Nach Photographie von Prof. Neeb in Mainz. Vgl. Text, S. 93.

Mit der **Baukunst** des karolingisch-ottonischen Zeitalters haben sich, teils auf die Schriftquellen, teils auf die Reste der alten Bauten und neuere Ausgrabungen gestützt, eine Reihe tüchtiger französischer und deutscher Kenner beschäftigt. Gegenwärtig kommen für uns neben den zusammenfassenden Arbeiten von Viollet le Duc, Lasteyrie, Schnaase, Reber, Essenwein, Riehl, Dehio und v. Bezold, Borrmann und Neuwirth vornehmlich die Sonderarbeiten von Georg Schäfer, Adamy, Holtzinger, Dehio, Graf, Fr. Jak. Schmitt, Schleunig und Effmann in Betracht.

Die Neuerungen, die die fränkische Kirchenbaukunst durchsetzte, bezogen sich besonders auf die Gestaltung des Grundrisses der Basiliken. Zunächst verwandelte sich dieser (S. 17) durch die Verlängerung des Langhauses über das Querhaus hinaus aus einem T-förmigen in ein wirkliches, ein lateinisches Kreuz; und Kirchen dieses Grundrisses meinen wir, wenn wir von kreuzförmigen Basiliken schlechthin reden. Sodann wurde, wie vereinzelt schon im altchristlichen Osten (S. 22), dem Grabe eines zweiten Hauptheiligen zuliebe, dem Ostchor nicht selten ein ebenso gestalteter Westchor gegenübergelegt, wodurch die frühchristliche Westfassade mit ihren Vorhallen natürlich in Wegfall kam, so daß die Haupteingänge an die westlichen Nebenschiffe oder an die Langseiten verlegt wurden. Kirchen dieser Art nennen wir Kirchen mit Doppelchören. Ein weiterer Schritt führte dazu, dem östlichen Querschiff ein westliches entsprechen zu lassen, wodurch die Kreuzesgestalt freilich, genau genommen, wieder aufgehoben wurde. Ferner wurde die Anlage einer Krypta an der Stelle des Märtyrergrabes unter dem Chore nunmehr zur Regel; und die Glockentürme, oft auf die „Vierung“, das Kreuzungsviereck von Lang- und Querhaus, gesetzt, bald auch von Nebentürmen begleitet, bildeten sich allmählich zu einem festen Bestandteil der Kirchen aus. Im Innern aber wurden, ohne daß man jetzt schon zur Einwölbung der Schiffe schritt, die Säulen allmählich ganz oder teilweise, dann aber in rythmischem Wechsel, durch Pfeiler ersetzt.

Daß einige dieser Neuerungen bereits in den westfränkischen Kirchen der Merowingerzeit zum Durchbruch gekommen waren, haben wir bereits (S. 22) gesehen. In reicher Ausbildung, wenn auch nicht überall alle zugleich, treten sie uns dann zunächst in den westfränkischen Kirchen der karolingischen Baukunst entgegen, die wir freilich auch fast nur aus den von Julius von Schlosser gesammelten Schriftquellen kennen. Hierher gehören z. B. die Abteikirche von St. Denis bei Paris in ihrem 775 durch Karl den Großen vollendeten Neubau und die berühmte, dem hl. Richarius geweihte Abteikirche des Klosters Centula (jetzt St. Riquier) bei Amiens, deren Neubau 793 begann. Der Kreuzesform des Grundrisses entsprach hier bereits die ausgebildete Anlage eines Ostchors und eines Westchors. In besonderer Art aber leitete der karolingische Neubau der vielgenannten Martinsbasilika zu Tours (S. 36) zum romanischen Stil hinüber, indem hier nach den Untersuchungen de Lasteyries im 9. Jahrhundert bereits ein Chorumgang mit ausstrahlenden Kapellen geschaffen wurde und den drei Osttürmen bereits zwei fassadenbildende Westtürme entsprachen.



Torbau der Vorhalle zur Klosterkirche von Lorsch. Nach Photographie von Prof. Neeb in Mainz. Vgl. Text, S. 93.

Auf deutschem Boden sollte vor allen Dingen die Kirche des berühmten Benediktinerklosters zu St. Gallen in der neuen Art erbaut werden. Erhalten hat sich in der dortigen Bibliothek der Plan der Kirche (Abb. S. 90) und der Klosteranlagen von etwa 820; und hier sehen wir denn in der Tat schwarz auf weiß den Grundriß einer karolingischen Säulenbasilika mit Querschiff und Doppelchören, die auf dem Boden der meisten jener Neuerungen steht. Daß dieser Grundriß seine bahnbrechende Gestalt eher vom Westen als vom rheinisch-hessischen Norden empfing, wird durch die Ergebnisse der neueren Forschung bestätigt, nach denen es immer deutlicher hervortritt, daß den deutsch-fränkischen Kirchen der karolingischen Zeit die eigentliche Kreuzesform noch unbekannt war.

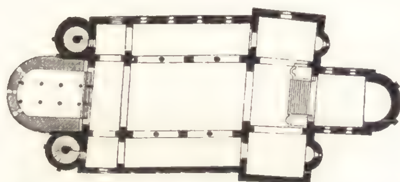
Teilweise erhalten sind die beiden kleinen von Einhard, dem kunstverständigen Geschichtschreiber Karls des Großen, gegründeten Basiliken zu Steinbach bei Michelstadt von 827 und zu Seligenstadt von 828. Ihnen schloß sich die 883 gestiftete Michaels-Basilika auf dem Heiligenberge bei Heidelberg an. Alle drei scheinen Pfeilerbasiliken von T-förmigem Grundrisse

mit Vorhöfen nach alter Basilikenart gewesen zu sein. Als Säulenbasilika aber gehört die im Kern erhaltene, um 840 vollendete Justinuskirche (Abb. S. 91) zu Höchst am Main hierher; und daß auch der 844 errichtete Neubau der Stiftskirche zu Corvei an der Weser, einer Tochteranstalt des berühmten westfränkischen Klosters Corbie, eine Säulenbasilika gewesen, scheinen die vier korinthischen Säulen des um 1000 entstandenen Westbaues zu beweisen, die, wie Nordhoff dargetan hat, die einzigen Überbleibsel der karolingischen Kirche sind. Älter als alle diese Bauten war die Kirchenanlage zu Lorsch an der Bergstraße, die schon 774 im Beisein Karls des Großen geweiht wurde. Erhalten hat sich jedoch nur der vielleicht etwas später entstandene Torbau ihrer Vorhalle (Abb. S. 92); und dieser zierliche kleine Bau überliefert uns, eben weil er erhalten ist, eine klarere Anschauung von der Formensprache der karolingischen Baukunst als alle Schriftquellen. Die drei flachen Torbogen des hohen Erdgeschosses werden von vier glatten Halbsäulen mit römischen Kompositkapitellen (Abb. nebenstehend) eingefaßt. Das niedrige Obergeschoß aber, das von drei kleinen, im Halbrund geschlossenen Fenstern durchbrochen ist, wird von einer Scheinarchitektur übersponnen, in der zehn barbarisch ionisierende gefurchte Pilaster oben, statt durch Bogen, durch neun Dreieckspitzen verbunden werden. Im Simsband über den Kompositkapitellen des unteren Stockwerkes reihen sich niedrige, breite, aufrechte Akanthusblätter aneinander, während das unscheinbare obere Kranzgesimse auf kleinen zahnschnittartigen Konsolen ruht. Die ganzen Mauerflächen aber sind mit teppichartigem, aus weißen und roten Steinchen zusammengesetztem Muster bedeckt, wie es schon an merowingischen Gebäuden vorkam. Hellenistisch-römisches, Orientalisches und Fränkisches mischt sich hier in augenfälliger Weise; aber an romanischen Vorklängen fehlt es noch so gut wie ganz. Die Torhalle von Lorsch will durchaus noch ein antiker Bau sein. Die fränkischen Hände, die sie ausführten, vergriffen sich jedoch in den Verhältnissen und trugen im Mauerwerk und im Giebelzickzack dem einheimischen Geschmacke Rechnung, der hier nicht vom fernen Osten beeinflußt zu sein brauchte. Die Kirche selbst, die längst in Schutt verwandelt ist, haben wir uns als flachgedeckte dreischiffige Basilika ohne Kreuzung zu denken. Hierfür spricht auch die ursprüngliche Gestalt der schon 799 vom hl. Ludger zu Werden an der Ruhr gegründeten, aber erst 875 vollendeten Salvatorkirche. Durch Effmanns Untersuchung ist es jetzt festgestellt, daß auch sie nur eine flachgedeckte Basilika ohne Kreuzschiff war. Doch scheint sie die älteste deutsche Kirche mit wechselnden Stützen gewesen zu sein, indem ihr Mittelschiff abwechselnd durch Pfeiler und Säulen begrenzt wurde.

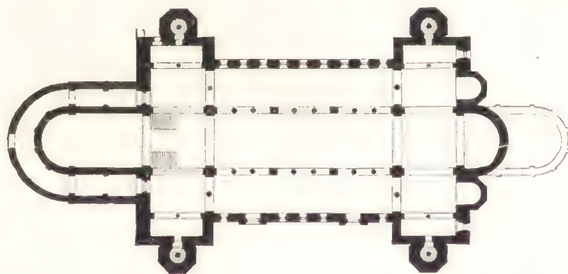

Kompositkapitell von der Vorhalle in Lorsch. Nach Photographie von Prof. Neeb in Mainz.

Die Gestalt der wichtigsten übrigen deutschen Basiliken aus karolingischer Zeit kennen wir nur aus den Schriftquellen. Die alte Benediktinerkirche zu Fulda, die Grabkirche des hl. Bonifazius, war in der Gestalt, die sie von 792 bis 819 erhielt, eine doppelchörige, mit zwei Krypten ausgestattete Säulenbasilika; und doppelchörig war auch die 831—850 erbaute Abteikirche zu Hersfeld. Ebenso scheint der Gründungsbau des Kölner Doms in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts mit einem östlichen und einem westlichen Chore ausgestattet gewesen zu sein. Die Kreuzesform ist aber auch für diese ostfränkischen Kirchen der karolingischen Zeit nicht beglaubigt.

Zahlreicher und mächtiger entsprossen bereits in ottonischer Zeit überall steinerne Kirchenbauten dem Boden des Deutschen Reiches, der bis dahin an den meisten Orten nur schlichte Holzkirchen getragen hatte; und wenngleich auch die großen Bischofsbasiliken des 10. und der ersten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts uns meist erst in dem Gewande erhalten sind, mit dem das hohe Mittelalter sie bekleidet hat, so heben sich die Überbleibsel ihrer Gründungsbauten doch in etwas deutlicheren Umrissen von dem Fernennebel ab als die der karolingischen Langkirchen. Hier tritt uns nun in der Tat die durch die Ausbildung des Chors und des Querschiffes entstehende Kreuzesgestalt der Grundrisse vielfach entgegen. Die Doppelchöre erkennt man z. B. an der 960 gegründeten Kirche zu Gernrode im Harz (Abb. nebenstehend), an dem 994 gegründeten, nur mit westlichem, nicht mit östlichem Querschiff ausgestatteten Dom zu Augsburg, in der vor 1000 gestifteten Georgskirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau, in dem nur mit westlichem Querschiff versehenen Dom zu Mainz (1009 bis 1036) und in dem nur mit östlichem Querhaus geschmückten Dom von Worms (996—1018); Doppelchöre und zugleich Doppelkrypten finden sich in dem 1004 gegründeten Dom zu Bamberg und in der um 1052 vollendeten Emmeramskirche zu Regensburg; doppelte Querschiffe zeigt die Pantaleonskirche in Köln von 980; doppelter Querschiffe und zugleich doppelter Chöre rühmen sich das Münster zu Mittelzell auf der Insel Reichenau (988—997) und die Michaeliskirche zu Hildesheim (1001—1033; Abb. nebenstehend), die eindrucksvolle Schöpfung des künstlerisch reich veranlagten Bischofs Bernward. Verstehen lassen die doppelchörigen Anlagen sich eigentlich nur bei den Klosterkirchen, nicht bei den Gemeindekirchen, die nach wie vor den freien Zustrom der andächtigen Menge durch die dem Hochaltar gegenübergelegene Haupttür erheischten. Als nach der Mitte des 11. Jahrhunderts das Städteleben in Deutschland sich zu entwickeln begann und das kirchliche Gemeindeleben berücksichtigt werden mußte, verschwanden diese Anlagen daher auch allmählich wieder.



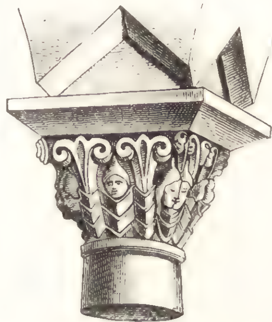
Grundriß der Kirche zu Gernrode im Harz. Nach G. Dehio und G. v. Bezold.



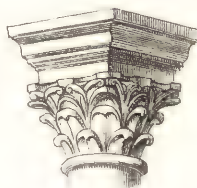
Grundriß der Michaeliskirche zu Hildesheim. Nach G. Dehio und G. v. Bezold.

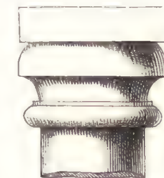
Auch im ottonischen Zeitalter gab es, abgesehen von einigen Seitenschiffanlagen, auf die Dehio hinweist, noch keine mit Kreuzgewölben bedeckten Basiliken. Nur die Krypten waren in der Regel gewölbt; und dem entspricht der kryptenartige Charakter des Erdgeschosses des zweistöckigen Westchors der Abteikirche zu Corvei (um 1000), der als der älteste gewölbte Kirchenraum in Deutschland gilt; und da die Krypten aus Hallen mit gleichhohen Schiffen bestanden, erklärt es sich, daß auch die älteste mit (kuppelartigen) Kreuzgewölben bedeckte eigentliche Kirche Deutschlands, die Bartholomäuskapelle zu Paderborn (1017), sich als Hallenkirche, nicht als Basilika darstellt. Die Musterbasiliken mit wechselnden Stützen, die jetzt in Deutschland entstanden, wie jene anmutige, mit zierlichen Emporen ausgestattete Kirche zu Gernrode, in der Pfeiler und Säulen regelmäßig wechseln, und wie jene mächtige Michaeliskirche

zu Hildesheim, in der jedesmal zwei Säulen auf einen Pfeiler folgen, hatten noch durchweg flache Holzdecken; und selbst die gleichzeitigen nordfranzösischen Kirchen, wie die als „Basse oeuvre“ bekannte massige alte Pfeilerbasilika von Beauvais (987—998) und wie die Kirche St. Remy zu Reims (1005—1049), zeigen wenigstens im Mittelschiff flache Holzdecken oder den offenen Dachstuhl. In St. Remy zu Reims sind nur die durch Pfeilerreihen gebildeten unteren Seitenschiffe, nicht deren in zierlichem Stützenwechsel prangende Obergalerie mit quergelegten Tonnengewölben bedeckt. Auch in Cluny war der 981 eingeweihte Bau des Abtes Majolus eine flachgedeckte Säulenbasilika. Im Süden Frankreichs, wo die Einzelformen in dieser Zeit noch völlig antik oder bewußt antikisierend waren, treten jetzt allerdings schon Einwölbungen auf, aber freilich auch in einer Gestalt, die auf die Weiterentwickelung des eigentlichen „romanischen“ Stils keinen Einfluß hatte. Das Mittelschiff wurde mit einem Tonnengewölbe bedeckt, die Seitenschiffe mit Halbtonnengewölben, die den Seitenschub von jenen weitergaben: so, um beim 10. Jahrhundert zu bleiben, in der Klosterkirche St. Guilhem du Désert (Bas-Languedoc) und in der alten Kathedrale von Vaison. Die auf Rundpfeilern von schlichter Mächtigkeit ruhende Abteikirche St. Philibert zu Tournus (seit 1007) in Burgund hat auch das Mittelschiff mit quergelegten Tonnengewölben eingedeckt. Aber auch diese Gebäude stellen sich eher als Hallenkirchen denn als Basiliken dar.


Kelchkapitell aus der Kirche zu Gernrode. Nach R. Dohme.

Daneben kommen in der Provence und in Aquitanien als Sonderformen, wie in Nordspanien (S. 83), einschiffige Kirchensäle mit Tonnengewölben vor. Zuverlässige Jahreszahlen aber beginnen auch in bezug auf diese Bauten erst mit dem letzten Drittel des 11. Jahrhunderts.




Kapitelle aus der Schloß- und der Wipertikirche zu Quedlinburg. Nach R. Dohme.

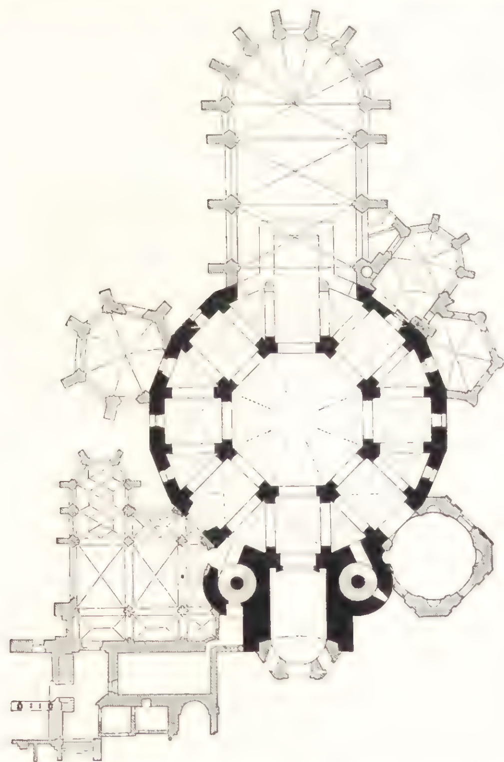
Die baulichen Einzelformen erweisen sich übrigens in dieser ganzen Zeit auch in Deutschland im wesentlichen noch als vorromanisch. Die Kapitelle der Säulen sind zum größten Teil aus dem korinthischen, selten aus dem ionischen abgeleitet; den attischen Basen fehlt noch das romanische Eckblatt. Merkwürdig ist das antikisierende Gebälk mit Perlstab und Zahnschnitt über den etwa 844 entstandenen korinthischen Säulen am Westbau der Stiftskirche von Corvei. Die Säulen jener wohlerhaltenen ottonischen Kirche zu Gernrode aber zeigen Kelchkapitelle (Abb. oben), die mit oben umgebogenen Pflanzenstengeln und mit Menschenköpfen besetzt sind; und einer ihrer Rundtürme ist von außen mit Pilastern geschmückt, die, wie in Lorsch, durch Dreieckgiebel statt durch Bogen verbunden sind. Das schlichte Wulstkapitell, das sich, von Dehio als Pilzkapitell bezeichnet, im westlichen Teile der Krypta (997—1021) der Schloßkirche, in der Krypta der Wipertikirche zu Quedlinburg (Abb. unten), im Münster zu Essen und in der Abteikirche zu Werden an der Ruhr findet, wirkt mehr als Mißbildung denn als Umbildung bekannter Größen. Kämpferartige Aufsätze, die jedenfalls von Ravenna eingeführt worden, finden sich, wie auf Kapitellen aus dem Ingelheimer Palaste Karls des Großen, so über den Kapitellen der Justiniusbasilika zu Höchst (Abb. S. 91). Erst vereinzelt meldet sich das romanische unten abgerundete Würfelkapitell: so nach Dehio in Deutschland am frühesten im Westbau des Münsters zu Essen, so in großer

Schlichtheit, aber eben doch noch mit antikem Perlstab und Zahnschnitt bekrönt, an den beiden ältesten, vom Stiftungsbau herrührenden Säulen der Michaeliskirche zu Hildesheim (Abb. nebenstehend), deren attische Basen noch des romanischen Eckblattes entbehren.


Kapitell einer der ältesten (Bernward-)Säulen in der Michaeliskirche zu Hildesheim. Nach R. Dohme.

Ein ganz anderes Bild nordisch-frühmittelalterlicher Baukunst aber entrollt sich unseren Blicken, wenn wir, zunächst wieder im 8. Jahrhundert beginnend, die **Zentralbauten des karolingischen Reiches** betreten. Gerade in ihnen offenbart sich uns der Zusammenhang der Baukunst dieses ganzen Zeitalters mit der alten Welt in unverhüllter Klarheit.

Als Hauptzeuge der gewaltigen Bautätigkeit Karls des Großen und des Geistes seines Meisters Einhard ist seine Hofkirche (796—804), der Dom zu Aachen, übriggeblieben, den er zugleich zu seiner Grabkirche bestimmt hatte. Daß Grabkirchen schon in frühchristlicher Zeit die zentrale Anlage bevorzugten, wissen wir bereits. Das Münster zu Aachen gilt seiner Hauptanlage nach als eine Nachbildung von S. Vitale in Ravenna; die Maße sind annähernd gleich; und hier wie dort stützen acht Mittelpfeiler die Bogen, die den von acht Rundbogenfenstern durchbrochenen, von einer Kuppel bedeckten Oberbau tragen. Aber dieser im vor- und frühchristlichen Osten längst vorgebildete bauliche Grundgedanke könnte, wie Strzygowski gezeigt hat, doch auch im Reiche Karls des Großen bereits heimisch gewesen sein; und die Aachener Baumeister könnten ihn „aus lebendiger Übung heraus" so nüchtern und folgerichtig, aber auch so großsinnig durchgeführt haben, wie er uns hier entgegentritt. Jedenfalls haben die Einzelmotive des Baues nichts mit S. Vitale zu tun. Das Mittelachteck wurde im niedrigen Erdgeschoß von einem sechzehneckigen Umgang umgeben (Abb. nebenstehend), wodurch im Grundriß abwechselnd Vierecke, die mit Kreuzgewölben, und Dreiecke entstanden, die mit dreikappigen Gewölben bedeckt wurden. Mächtig aber erhebt sich über der Emporengalerie das zweite Stockwerk; doppelt so hoch wie die acht Pfeilerbogen des Erdgeschosses öffnen sich die acht Pfeilerbogen des Obergeschosses gegen den himmelanstrebenden achteckigen Mittelraum; und die Kuppel, die mit der Rundung das Zwickelsystem verschmäht, steigt, in acht Kappen zerlegt, von den acht Seiten des Oberbaues zum Scheitel empor. Alle Simse sind von großer Dürftigkeit. Den Hauptreiz sollte dem Inneren ein reicher Mosaikschmuck verleihen, der sich freilich nicht erhalten hat. Aber auch an reichen Baugliedern fehlte es nicht. Die Prunksäulen, die Karl der Große aus Rom und


Grundriß des Münsters zu Aachen. Nach G. Dehio und G. v. Bezold.

a verschrieben hatte, mußten angebracht werden (Abb. unten). Jeder der acht hohen
ogen, mit denen das Obergeschoß sich nach dem Mittelraum öffnet, wurde durch



Das Innere des Münsters zu Aachen. Nach Photographie von Stengel u. Cie. in Berlin. Vgl. Text, S. 98.

einen Querbalken in zwei Stockwerke geteilt und in jedem mit zwei jener Säulen geschmückt, deren untere durch kleine Rundbogen unter sich und mit den Hauptpfeilern verbunden wurden, während die oberen nach dem Muster von Fenstern der Sophienkirche in Konstantinopel

unvermittelt an die Rundung der großen Hauptbogen anstoßen. Als Balustrade gegen den Mittelraum aber dienen dem oberen Umgang stilvolle Bronzegitter, deren von antikisierenden Pilastern oder akanthisierenden Rändern eingefaßte Ziermuster durch kunstreich sich schneidendes Stabwerk gebildet und mit Rosetten geschmückt sind. Diese Bronzegitter aber waren, wie die einfach-mächtige, nur mit Löwenköpfen geschmückte bronzene Feldertür, in Aachen selbst gegossen worden.

Der großartige Bau (Abb. S. 97) erregte allgemeine Bewunderung und wurde vielfach nachgeahmt. Die Schloßkapelle zu Nimwegen ist nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten, die Johanniskirche zu Lüttich (von 978) ist in einem Barockbau untergegangen; auch die Sechseckkirchen — Sechseck-Basiliken nennt Fr. Jak. Schmidt sie, da sie von einem niedrigeren zwölfseitigen Umgang umgeben waren — in Wimpfen und in Metz und die zehneckige Taufkirche am Dom zu Worms sind der Zeit zum Opfer gefallen; wohlerhalten aber ist der dreiseitige Westchor des Münsters zu Essen (zwischen 947 und 1000), der für den Innenanblick drei Seiten des Aachener Achteckes, auch mit den korinthisierenden Kapitellen seiner Säulen, wiederholt; und ein überraschend getreues Abbild der Aachener Palastkirche bietet sogar noch das Innere der von außen allerdings nicht sechzehn-, sondern nur achtseitigen, erst zwischen 1000 und 1050 entstandenen Kirche zu Ottmarsheim im Elsaß. Nur tragen die Säulen hier keine korinthischen Kapitelle mehr, sondern bereits romanische Würfelknäufe. Alle diese Bauten brauchen übrigens nicht notwendigerweise Nachahmungen der Aachener Palastkirche zu sein; sie können auch selbständig auf die gleichen Vorbilder zurückgehen. Sicher selbständig stand die 806 gestiftete, leider 1463 abgebrochene Kirche zu St. Germigny des Près (Depart. Loiret) neben ihr. Ihr Grundriß aus neun Quadraten mit überhöhtem Mittelquadrat erinnert an den der byzantinischen Kirche zu Rossano in Unteritalien (S. 76). Ihre Hufeisenbogen und ihre ausgebauchten Nischen an jeder Seite aber führt Strzygowski auf armenische Vorbilder (S. 25 und 75) zurück. Die vielgenannte kleine Michaeliskirche zu Fulda (Abb. oben) endlich (820—822) gehört freilich, wie die Aachener Kirche, zu den wohlerhaltenen deutschen Zentralkirchen des frühen Mittelalters, knüpft aber als Rundkirche mit Umgang eher unmittelbar an S. Constanza oder S. Stefano rotondo in Rom als an die Aachener Kirche an. Die innere obere Rundmauer wird von acht Säulen mit attischen Füßen und niedrigen antikisierenden Kämpferkapitellen getragen. Die kurze Mittelsäule aber, die die Krypta stützt, brüstet sich mit formlosem ionischen Kapitell.



Das Innere der Michaeliskirche zu Fulda. Nach Photographie von K. Mollenhauer in Fulda.

Von den Kaiserpfalzen, d. h. den Palastbauten Karls des Großen in Aachen, Nimwegen und Ingelheim können wir uns selbst nach den von Karl Simon zusammengefaßten verdienstvollen Forschungen Rebers, Clemens und anderer noch keine völlig abgerundete Vorstellung machen. Reste Ingelheimer Säulen werden z. B. im Museum und im Dome zu Mainz verwahrt. Aber in den Schilderungen, die die Geschichtschreiber jener Tage von den Residenzen der karolingischen und ottonischen Kaiser hinterlassen, schließen sich Prachtbauten an Prachtbauten, ragen lange Reihen antiker Säulen, glänzt es von Marmor und edlen Metallen; und schon die Überlieferung, daß Karl der Große für seine Bauten in Aachen und Ingelheim, Otto der Große noch 963 für seinen zerstörten Dombau in Magdeburg schwere Lasten antiker Säulen über die Alpen kommen ließen, zeugt für die innere, im wesentlichen von der Antike zusammengehaltene Einheit der Kunstbestrebungen des karolingisch-ottonischen Zeitalters. An diesen Kunstbestrebungen nahmen freilich nur jene oberen Tausende teil, deren Amtssprache lateinisch war. Die volkstümliche Baukunst, von der keine Spuren übriggeblieben sind, bediente sich nach wie vor des Holzes; und ihre Verzierungen müssen wir uns nach wie vor als Abkömmlinge jener merowingischen Band- und Tierornamentik vorstellen, wie sie uns in den gleichzeitigen Handschriften in greifbarer Gestalt entgegentreten werden.

B. Die Malerei.

Die Pflege der großen Wandmalerei, die mit der Kirchenbaukunst Italiens nach Gallien, Britannien und Germanien verpflanzt worden war, hat im Abendlande niemals eine Unterbrechung erfahren. Freilich machte die Brandung der vom Bildersturm des Ostreiches erregten Geisteswogen sich auch am Gestade des fränkischen Rheines bemerkbar. Karl der Große war und blieb, seiner germanischen Grundempfindung entsprechend, ein Gegner der Bilderverehrung. Als die byzantinische Kaiserin Irene (787) wenigstens vorläufig die Anerkennung des Bilderdienstes im Osten durchgesetzt und der römische Papst die Beschlüsse des zweiten Konzils von Nicäa dem fränkischen Herrscher triumphierend übersandt hatte, antwortete dieser durch den Erlaß jener „Karolingischen Bücher", die für alle Zeiten ein kostbares Denkmal germanischen Geistes bleiben werden. Der Bilderdienst wurde verdammt, der Bilderschmuck in Kirchen und Klöstern gestattet und gebilligt. Aber wir haben, woran Janitschek erinnert hat, bei Karls des Großen Gesinnung von vornherein keinen Anlaß, anzunehmen, daß er die Förderung der Kirchenmalerei als eine seiner Lebensaufgaben betrachtet habe; und in der Tat ergibt sich bei genauerer Durchsicht der Schriftquellen zur karolingischen Kunst, aus denen allein uns die Großmalerei dieser Zeit entgegenschimmert, daß ihre gepriesenen Hauptwerke nicht unter Karl dem Großen selbst, sondern erst unter seinen Nachfolgern entstanden sind. Dies gilt von den Gemälden in der Kaiserpfalz zu Aachen, die neben den allegorischen Gestalten der sieben freien Künste die spanischen Kriege Karls veranschaulicht haben sollen; aber es gilt auch von den großartigen Folgen alt- und neutestamentlicher Bibelbilder, mit denen die Oberwände der Palastkirche, und von den Gemälden aus der Weltgeschichte, mit denen die Saalwände der Kaiserpfalz zu Ingelheim geschmückt waren.

Für die Geschichte der karolingischen Malerei sind vor allen Dingen die zusammenfassenden Werke von Fr. Leitschuh, Hub. Janitschek und Jul. v. Schlosser von Wichtigkeit, die die aus dieser Zeit erhaltenen „Tituli", d. h. die in Verse gebrachten Bilderunterschriften aus der Feder der größten Gelehrten jener Tage, gesammelt haben. Alle diese Bilderinschriften und Beschreibungen sind in lateinischer Sprache abgefaßt; und antik, wie ihre Inschriften,

müssen auch diese Bilder erfunden und empfunden gewesen sein. Hören wir doch von den Gestalten der Erde als Kybele mit der Turmkrone und von den Köpfen der vier Winde mit aufgeblasenen Backen, die in karolingischen Gemälden eine Rolle spielen, obgleich der Kaiser diese heidnischen Naturpersonifikationen ausdrücklich verboten hatte.

Als Maler der karolingischen Zeit haben wir uns nicht etwa Italiener oder Griechen, sondern germanische Klosterkünstler zu denken. Wenn berichtet wird, daß Otto III. zur Ausführung des Kuppelschmuckes im Aachener Münster (um 997) sich des italienischen Meisters Johannes bedient habe, so handelte es sich dort eben um Mosaiken, deren Herstellung den Franken weniger geläufig war. Malernamen aber wie der des Brun in Fulda, der des Madalolfus in Fontanella (St. Wandrille) sind germanisch-fränkischen Ursprunges; und auch die Maler, die in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts aus dem Kloster Reichenau nach St. Gallen berufen wurden, werden germanischer Abstammung gewesen sein.



Die Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde in der Georgskirche auf der Reichenau. Nach F. X. Kraus. Vgl. Text, S. 101.

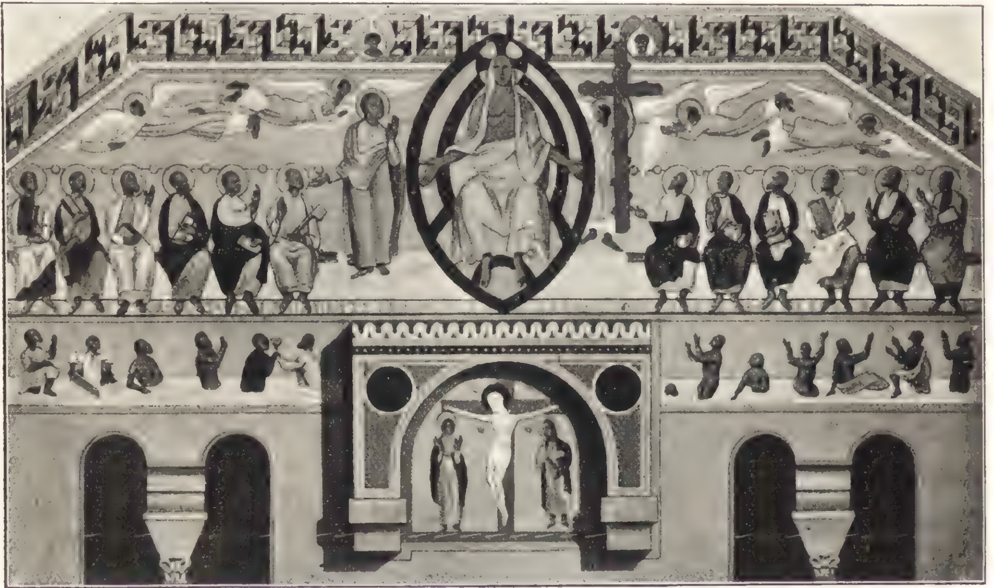
In der ottonischen Zeit, in der es bereits ein Deutschland und ein Frankreich gab, Deutschland aber, wie politisch, so auch künstlerisch die Führung hatte, nahmen gerade diesseit des Rheins mit den Kirchen auch die Gemäldefolgen zu, die sie schmückten. Durch die Schriftquellen hören wir, daß in der Kirche zu Petershausen bei Konstanz zur Linken die Bilder des Alten, zur Rechten die des Neuen Testaments angebracht waren; die umfangreichste erhaltene Folge malerischer Bilderinschriften aber ist der von dem Benediktinermönch Ekkehard IV. (um 1021) verfaßte Tituli-Kreis, aus dem alt- und neutestamentliche Bilder für den Mainzer Dom zusammengestellt werden sollten. Aus dieser, ja noch etwas früherer Zeit hat sich nun aber in Deutschland, hat sich in der Georgskirche zu Oberzell auf eben jener Insel Reichenau, deren Maler wir schon in karolingischer Zeit nach St. Gallen berufen sahen, eine Gemäldefolge erhalten, die alle schriftlichen Überlieferungen aufwiegt. Hier haben wir festen Boden unter den Füßen. Den erhaltenen Gemälden entsprechen die erhaltenen Tituli. Leider aber befinden sich die Gemälde in einem solchen Zustande, daß ihre Nachbildungen, die von Adler, von Kraus und von Borrmann herausgegeben sind, beinahe lehrreicher sind als sie selbst. Am besten erhalten sind die der inneren Oberwände des Langhauses, die zwischen 985 und 990 entstanden; und diese werden jetzt durch Leinwandrollen geschützt,

auf denen sie in Nachbildungen wiedergegeben sind. Diese Bilder stellen Wundertaten des Heilands dar; an der Südseite in vier Feldern: 1) die Auferweckung des Lazarus (Abb. S. 100), 2) die Heilung der Blutflüssigen und die Auferweckung der Tochter des Jairus, 3) die Erweckung des Jünglings von Nain, 4) die Heilung der Aussätzigen; an der Nordseite ebenso die Teufelsaustreibung bei Gerasa, die Heilung des Wassersüchtigen, die Beschwichtigung des Seesturmes und die Heilung des Blindgeborenen. Darüber, zwischen den Fenstern, die in gotischer Zeit übermalten Apostel; darunter, zwischen den Bogen, Rundrahmen mit den Brustbildern der Propheten. Eingefaßt und getrennt werden die acht Hauptbilder in wagerechter Richtung durch drei üppige, reich verschlungene, plastisch-perspektivische Mäanderbänder spätantiker Art, in senkrechter Richtung durch Trennungsstreifen, deren Ziermuster teils als verkümmerte Akanthusranken oder als Rosettenbänder dem überlieferten Formenschatz angehören, teils aber auch in mittelalterliche Eigenformen übergehen. Soweit die Bibelbilder schon in den frühchristlichen Gemälden und Mosaiken vorkommen, erscheinen sie hier als in die Breite gezogene, figurenreiche Fortentwickelungen. Die Kompositionen sind ruhiger und gemessener in der Heilung des Blindgeborenen und des Wassersüchtigen, dramatisch belebter in der Auferweckung des Jünglings und der Teufelsaustreibung. Von einer Vertiefung des Gesamtraumes ist keine Rede, wenn auch einzelne Baulichkeiten perspektivische Versuche im Sinne der späten Antike verraten. Die Gewänder sind antik. Christus erscheint jugendlich bartlos. Die Gestalten sind aber von barbarischer Verhältnislosigkeit und Formenarmut, und die Bewegungen der Gliedmaßen werden zu unaussprechlichen Verrenkungen. Merkwürdig erscheinen beim ersten Anblick die wagerecht durchlaufenden Farbenstreifen im Bildgrunde: oben dunkelblau, in der Mitte eher hellblau als grün, unten braun. Doch liegt hier offenbar nur ein Mißverständnis besserer Vorbilder vor, in denen der Himmel sich nach unten allmählich entfärbte und der Erdboden ihm in seiner Eigenfarbe entgegentrat.

Daß diese Bilderfolge nicht in der Reichenau entstanden, sondern als Fortsetzung der frühchristlichen Kunst anzusehen ist, hat Schmarsow geistreich aus ihrer Anordnung heraus bewiesen. Byzantinisch-griechische Sonderzüge lassen sich hier so wenig nachweisen wie direkte Übertragungen von Monte Cassino, dem Mutterkloster der Benediktinerkunst. Wenn aber die älteren christlichen Wandgemälde in Gallien und Germanien erhalten wären, würde es uns vielleicht möglich sein, die Übergänge zu diesem Stil nachzuweisen, der im ganzen doch eben noch völlig als barbarisierte Antike erscheint. Dasselbe wird von den Bildern der Außenseite der Westwand gegolten haben, die, obgleich sie durch einen Vorbau geschützt sind, gegenwärtig so gut wie völlig vernichtet sind. Hier erschien unten in einer Mittelnische der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes; oben in der ganzen Breite der Bildfläche aber die älteste monumentale Darstellung des Weltgerichtes (Abb. S. 102), die sich diesseits der Alpen erhalten hatte. Im mandelförmigen Nimbus thronte der bartlose Heiland. Zu seiner Rechten stand Maria, zu seiner Linken ein Engel mit dem mächtigen Kreuze. Weiter unten sitzen die zwölf Apostel, mannigfach bewegt, auf langen geraden Bänken, sechs an jeder Seite des Heilands. In dem Bildstreifen unter ihnen aber tun sich die Gräber auf; und die Auferstehenden, die bereits als Halbfiguren sichtbar sind, arbeiten sich zur Rechten wie zur Linken gleichmäßig zum Lichte empor. Es ist der Augenblick *vor* dem Gericht. Von Höllenstrafen und Himmelsfreuden ist noch keine Rede. Die *Erwartung* des Gerichts, die ums Jahr 1000 alle Herzen erbeben ließ, spiegelt sich in diesem Gemälde wider, dem eine ernste, gemessene, feierliche Größe im ganzen nicht abzusprechen ist. Seinen oberen Abschluß aber bildet wieder

ein prächtiges, vielverschlungenes Mäanderband, in dem zwei Rundrahmen neben dem Nimbus des Heilands die Köpfe Sols und Lunas, der heidnischen Lichtgottheiten des Himmels, zeigen.

Die Malerei ist in allen diesen Oberzeller Bildern auf dem Wege, sich zu einer mit Farben ausgefüllten Umrißzeichnung zu entwickeln; aber noch sind flächenhafte Farbengrenzen nicht ausgeschlossen, noch kommen Licht- und Schattenseiten wenigstens in den Gewandfalten und im Haupthaar zur Geltung, während von einer Modellierung der sichtbaren Fleischteile an Köpfen, Händen und Füßen, wenigstens in ihrem gegenwärtigen Erhaltungszustande, kaum mehr die Rede ist. Technisch betrachtet aber scheinen diese Bilder von Oberzell im Wandgrunde al fresco untermalt, jedoch al secco mit Farben, die organische Bindemittel besaßen,



Das Jüngste Gericht. Wandgemälde an der Westapsis der Georgskirche auf der Reichenau. Nach H. Janitschek. Vgl. Text, S. 101.

zu Ende geführt worden zu sein. Ihr Gesamteindruck muß durch das Zusammenwirken des packenden Inhalts mit der im dekorativen Sinne gefälligen Formen- und Farbenverteilung groß und prächtig genug gewesen sein.

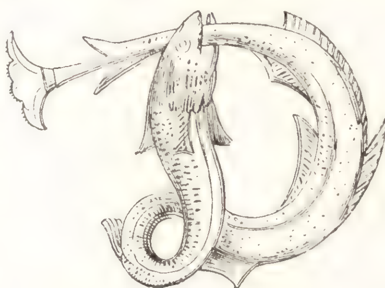
Eng verwandt mit diesen Oberzeller Wandbildern sind die Gemälde, die 1899 im Chor der Sylvesterkapelle zu Goldbach bei Überlingen am Bodensee von der Tünche befreit worden und 1902 von F. X. Kraus veröffentlicht worden sind. Es sind je vier sitzende Apostel an der Ost-, der Nord- und der Südwand des Chors. Der Christus, der wahrscheinlich auch hier als Weltrichter in ihrer Mitte saß, hat sich nicht erhalten. Mäanderbänder schließen auch hier die Gemäldefelder oben und unten ab. Wir halten diese Bilder, da ihre Köpfe noch sorgfältiger mit Licht und Schatten im Sinne der Maltechnik der römischen Spätzeit durchmodelliert sind als die der Oberzeller Gemälde, eher für älter denn für jünger als diese.

Der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehören nach Clemen die Wandmalereien des Westbaues des Münsters zu Essen (S. 98) und die Gemälde der Abteikirche zu Werden (S. 93) an. In der Essener Kuppel war das Jüngste Gericht auf tiefblauem Grunde dargestellt, während Bilder aus dem Leben des Heilandes und Engelgestalten andere Bauteile schmücken;

in Werden haben sich großempfundene, auf rotem und grünem Grunde stehende, mit betonten braunen Umrissen dargestellte Heiligengestalten erhalten. Die dürftigen Reste lassen hier wie dort den einstigen Zusammenhang und Zusammenklang nur ahnen. Aber sie beweisen in Verbindung mit noch geringeren Gemälderesten anderer Orte, daß die vornehmeren Kirchen des ottonischen Zeitalters überall im reichsten Schmucke von Wandgemälden prangten.

Greifbarer tritt uns die Buchmalerei dieses Zeitalters entgegen: gerade sie als Klosterkunst, als Mönchskunst im eigentlichsten Sinne des Wortes, aber auch gerade sie vielleicht zunächst noch als Dilettantenkunst, wenngleich die geschulten Schreiber der Bücher oft zugleich geschulte Maler waren oder von geschulten Malern unterstützt wurden.

Die fränkischen Handschriften der merowingischen Zeit waren nicht mit Bildern geschmückt, schwelgten aber bereits in der Hervorhebung und kunstreichen Verzierung der großen Anfangsbuchstaben des Textes, die oft aus anmutig gebogenen Fischen, Vögeln und anderen Tieren, manchmal sogar Menschenteilen, zusammengesetzt wurden, wie wir das ziemlich gleichzeitig auch in griechischen Handschriften beobachten konnten. Daneben aber spielt die alte geometrische Verzierungskunst und spielt, füllend oder verbindend, das Riemenwerk und Bandgeflecht einheimischer oder angelsächsisch-irischer Art eine Hauptrolle. Die braunen Umrisse pflegen dabei nur hier und da mit mennigroter, brauner oder grüner Farbe ausgefüllt zu sein.


Initiale D aus dem „Missale Gellonense". In der Nationalbibliothek zu Paris. Nach Lecoy de la Marche.

Einige Hauptwerke dieser Art stehen doch bereits im Vorhof der karolingischen Kunst. Hierher gehört das gegen Ende des 8. Jahrhunderts entstandene „Missale Gellonense" der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 12,048). Ein D besteht aus einem Fisch (Abb. oben), ein N aus drei Fischen, die sich in den Schwanz beißen. Störche mit Schlangen im Schnabel, aber auch Pfauen, Hähne und Enten spielen eine Rolle. Daneben treten die Evangelisten in ganzer Gestalt auf: Lukas, Markus und Johannes mit den Köpfen ihrer sinnbildlichen Tiere (vgl. S. 86 und 87), als wären sie altägyptische Gottheiten; und schließlich versteigt sich der Provinzmaler zu einer rohen Umrißzeichnung des Gekreuzigten zwischen Engeln und zu einer Wiedergabe der „Sancta Maria" in fränkischer Frauenkleidung.

Anders als dieses Meßbuch der Abtei Gellone wirken denn doch die Kunstbücher auf uns ein, die für Karl den Großen und seine Nachfolger selbst geschrieben sind, wenngleich sie im ganzen weniger als Hof- denn als Klosterkunst auftreten. Nur ihre Initialornamentik, die Lamprecht gründlich untersucht hat, ist freilich in ihrer Art etwas eigenartig Vollendetes. Die Tierbuchstaben werden allmählich seltener; die Tierköpfe ziehen sich wieder mehr in die Endungen zurück; aber das Bandgeflecht wird anfangs immer reicher, feiner und farbiger; das akanthisierende Blattwerk wagt sich immer kräftiger hervor, bis es schließlich die Band- und Tierkopfendungen verdrängt. Gleichzeitig aber treten Tiere und Menschen zu selbständigen Gruppen und Bildern, geschickt angeordnet, innerhalb der großen Buchstaben zusammen. In den Hauptbildern machen die einzelnen Heiligengestalten, die unter Karl dem Großen selbst noch fast allein die Handschriften beherrschen, immer mannigfaltigeren, immer reicher komponierten biblischen Darstellungen Platz; und wenn die Körperformen und der Faltenwurf

auch durchweg mißverstanden, die Gliedmaßen in Wucher- oder Kümmerformen verbildet erscheinen, die Bewegungen eckig und unmöglich sind, so spricht sich in den Verhältnissen wie in den Formen, in der Technik wie in den Farben der besten Bilder dieser Art doch noch ein deutliches Nachleben der altchristlichen Kunst und damit auch der Antike aus.

Der Ursprung der einzelnen Bildmotive ist schwer festzustellen. Der ganzen Welt, der morgenländischen wie der abendländischen, war damals ein großer christlicher Bilderschatz gemeinsam. Welcher Art und Herkunft die Vorlagen waren, entzieht sich noch unserer Kenntnis. Jedenfalls erfolgte ihre Verwertung in jeglicher Art, von genauer Nachbildung bis zur selbständigsten Umgestaltung. Wenn wir die Ansicht vertreten, daß die meisten dieser Vorlagen ihr ursprüngliches Gepräge im griechisch-christlichen Osten erhalten haben, so arbeitete doch jeder Ort, arbeitete gerade in der karolingisch-ottonischen Zeit jede abendländische Kunststätte noch an der oft fast unvermerkten Um- und Weiterbildung der überlieferten Kompositionen mit. So viel Syrisches, so viel Byzantinisches, so viel Römisches, ja so viel Irisch-Angelsächsisches sich im einzelnen nachweisen läßt, ihrem Gesamteindruck nach steht diese karolingisch-ottonische Buchmalerei doch selbstbewußt auf eigenen Füßen.

Bei alledem gestalten sich die gemeinsamen Züge der karolingischen Buchmalerei unter verschiedenen Händen und in verschiedenen, örtlich nicht allzufest zu umgrenzenden Schulen doch recht verschieden. Es war ein großes Verdienst Delisles, Janitscheks und Leitschuhs, erst einmal die verwandten Bilderhandschriften zusammengestellt und, von Büchern mit glaubwürdigem Heimatschein ausgehend, in großen Gruppen gewissen Hauptorten zugewiesen zu haben. Nicht minder verdienstvoll aber ist es, wenn die jüngere Forschung unter dem Vortritt Vöges, v. Schlossers, Haseloffs und Swarzenskis nun darüber hinausgeht, die Ortsbestimmungen zu berichtigen sucht, ein noch größeres Gewicht als auf die Zuteilung aller Bilderhandschriften an örtliche Gruppen aber auf ihren inneren Zusammenschluß zu stilistischen Gruppen und ihre Stellung im kunstgeschichtlichen Entwickelungsgange legt. Freilich ist auf diesem Gebiete noch fast jeder Schritt umstritten, und wenn man die skeptischen Bekenntnisse liest, mit denen Tikkanen noch 1900 seine Untersuchungen über den Utrecht-Psalter schloß, so möchte man es fast für verfrüht halten, die allgemeine Kunstgeschichte mit Fragen dieser Art zu beschäftigen; aber übergehen lassen sie sich auch hier unmöglich.

Der Begriff der „Palastschule“, worunter man im Gegensatz zu den Klosterschulen des Reiches die Schreiber- und Malerschule Karls des Großen in Aachen verstand, beginnt sich unter dem Blicke der jüngeren Forschung zu verflüchtigen. Swarzenski sieht in den Hauptbhandschriften, die man ihr zuteilte, wie in den drei prächtigen Evangelienbüchern in Wien, Brüssel und Aachen, die er erst in die Zeit Ludwigs des Frommen versetzt, einen besonderen Zweig der Reimser Schule des 9. Jahrhunderts. Die wichtige Gruppe der karolingischen Bilderhandschriften aber, die man nach der „Ada-Handschrift“ in der Stadtbibliothek zu Trier als die Ada-Gruppe zu bezeichnen pflegt, meint er, wenn irgendeine, als die Schola Palatina, zu der man sie bisher in Gegensatz brachte, bezeichnen und nach wie vor zu Karl dem Großen selbst in Beziehung setzen zu können. Neben der Reimser Schule, deren anderer karolingischer Zweig allgemein anerkannt ist, lassen sich auf westfränkischem Boden dann noch besonders die Schulen von Tours, Corbie und Metz festumrissen hervorheben, während auf deutsch-fränkischer Seite zwar St. Gallen, dessen Kunst Rahn untersucht hat, in diesem Zeitraume eine gesicherte Stellung einnimmt, Trier aber, das Braun und Vöge in den Mittelpunkt der karolingischen Buchmalerei rückten, und Fulda, auf das Clemen und Schlosser die



Taf 11. Der Evangelist Marcus aus der „Adahandschrift" in der Stadtbibliothek zu Trier.

Nach der Ausgabe von K. Lamprecht, K. Menzel, H. Janitschek u. s. w.

Blicke lenkten, doch noch zu den umstrittenen Kunststätten gehören. In der ottonischen Zeit tritt dann auch auf dem Gebiete der Buchmalerei die Insel Reichenau in den Vordergrund; und Trier, Echternach und Regensburg, vielleicht auch Fulda, Köln und Hildesheim lassen sich von ihr aus mit überschauen.

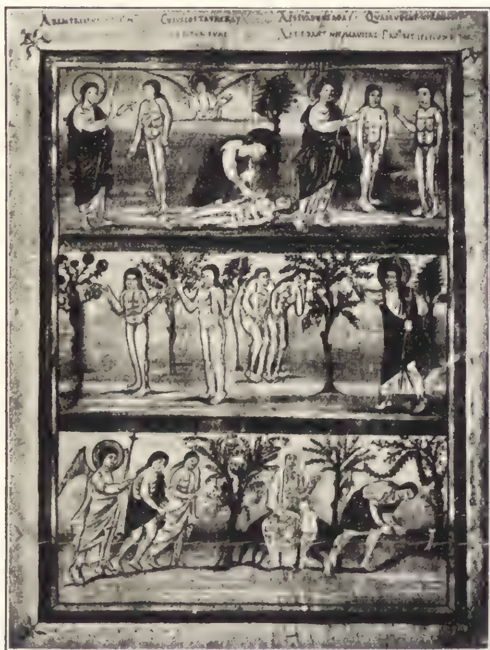
Bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung tun wir am besten, die „Ada-Gruppe“ voranzustellen, deren Heimat man in Aachen oder Trier suchen mag. Im Gegensatz zu der streng antikisierenden Richtung der bisher als „Palastschule“ bezeichneten Gruppe und der Schule von Tours, deren malerisch modellierte Handschriftenbilder, auf sich gestellt, einen Bildstil der Buchmalerei vertreten, huldigen die Bilderseiten der Ada-Gruppe, deren buchmäßige Verzierung im ganzen ins Auge gefaßt wird, mehr dem Buchstil. Ihr ältestes erhaltenes Werk ist das sogenannte Godescalc-Evangeliar in der Pariser Nationalbibliothek, das ein gewisser Godescalc 781—783 auf Befehl Karls des Großen und seiner Gemahlin mit Goldbuchstaben auf Purpurgrund geschrieben. In seiner Rand- und Initialornamentik herrscht das Band- und Flechtwerk vor, dem sich jedoch bereits das antike Ranken-, Blatt- und Blütenwerk gesellt; und selbst der reine Mäander und das echte Wellenschema fehlen nicht unter den Füllungen der Leisten und Buchstaben. Auf den ersten vier Vollbildern sind die vier Evangelisten mit flachgoldenen Heiligenscheinen dargestellt: derbe Gestalten in kräftigen schwarzen Umrissen, die auch in der Innenzeichnung durchgeführt sind; dann folgt der jugendliche Heiland mit edlen, etwas schematischen Zügen, von langen blonden Locken umwallt, feierlich thronend, auf ihn aber, als Lebensbrunnen, ein mit dem Kreuze gekrönter, von Vögeln umgebener Rundtempel, auf den ein Hirsch zuschreitet. Strzygowski hat gezeigt, daß dieser Tempel sein Vorbild in dem syrischen Etschmiadsin-Evangeliar (S. 50 und 76) hat, und damit den Einfluß der älteren östlichen Kunst auf die karolingische Kunst festgestellt. Das zweite Hauptwerk dieser Schule ist die Ada-Handschrift in der Stadtbibliothek zu Trier, nach der die Gruppe benannt ist. Die Äbtissin Ada, auf deren Geheiß sie um 800 in Goldbuchstaben geschrieben worden, wird von der Sage zu einer Schwester Karls des Großen erhoben. Die Herausgabe des Buches unter Lamprechts und Janitscheks kunstgeschichtlicher Führung leitete 1889 eine Vertiefung der karolingischen Kunstforschung in Deutschland ein. Waren die Evangelisten des Godescalc-Evangeliars bärtig, so erscheinen sie hier jugendlich unbärtig, aber mit energischen Zügen, hochgeschwungenen Brauen, lebhaften Bewegungen (Taf. 11). Die Säulen der Kanonesbogen tragen große Kelchkapitelle, deren Akanthuslaub verunglückt ist. Die Rand- und Initialornamentik betont noch das Flechtwerk. Die dritte Hauptarbeit dieser Gruppe ist das Goldschrift-Evangelienbuch der Pariser



Der Evangelist Matthäus aus dem Evangelienbuch Ludwigs des Frommen. In der Nationalbibliothek zu Paris. Nach deren Photographie. Vgl. Text, S. 106.

Nationalbibliothek (Nr. 8850), das Ludwig der Fromme 826 der Abtei Saint Médard in Soisson schenkte. Die Zierleisten verwerten abwechselnd auf blauem, violettem und goldenem Grunde alle Ornamentmotive der Zeit. Kleine Bibelbilder kommen als Vignetten vor. Vier der sechs Vollbilder zeigen wieder die vier Evangelisten. Der Engel über Matthäus erscheint in edler Flügelgestalt (Abb. S. 105). Die Umrisse sind überall kräftig betont. Von den letzten beiden Vollbildern aber stellt das eine als Sinnbild der Kirche einen Säulenbau, das andere den Lebensbrunnen dar, dem die Tiere dürstend nahen.

Auch in den Universitätsbibliotheken zu Würzburg und Erlangen haben sich Evangelienhandschriften der Ada-Gruppe erhalten, die nach Swarzenski durch die Kraft ihrer Charakterzeichnung und ihres Ausdrucks zu den merkwürdigsten Leistungen der karolingischen Zeit gehören. Für die Weiterentwickelung in Deutschland wurde gerade diese Ada-Gruppe von Bedeutung.


Schöpfungsgeschichte und Sündenfall. Miniatur aus der Bibel Karls des Kahlen in der Nationalbibliothek zu Paris. Nach deren Photographie. Vgl. Text, S. 107.

Auf heute französischem Boden entwickelte sich zunächst unter Alkuins eigener Leitung die Schule von Tours, die in klassischen Erinnerungen schwelgte. Zu ihren Hauptwerken gehört die Alkuinbibel des British Museum in London, dann aber auch das Evangelienbuch der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 266), das Kaiser Lothar um 840 im Martinskloster zu Tours (nicht Metz) durch den Abt Sigislaus schreiben ließ. Sein Hauptblatt zeigt den Kaiser in blauem Ärmelrock und antikem Purpurmantel auf dem goldenen, an der hohen Lehne mit Stoff behängtem Throne, hinter dem zwei Krieger hervorblicken. Lothars große, energische Gesichtszüge könnten individuell erscheinen, wenn die beiden Krieger nicht die gleichen Züge trügen wie er. Körper- und Kopfwendungen sind noch gut verstanden, die Hände aber mangelhaft gezeichnet. Die Modellierung der Köpfe mit ziegel- und dunkelroten Schatten ist noch malerisch empfunden. Die Umrisse als solche sind noch nicht betont. Auch der bärtige Christus in der Glorie und jeder der vier Evangelisten nehmen ganze Seiten ein. Auf den Kanonestafeln aber tragen korinthisierende Säulen die mit Pflanzen und Vögeln belebten Rundbogen. Auch die Bibel Karls des Kahlen in derselben Sammlung (Nr. 11), die gegen 850 geschrieben ist, gehört zur Schule von Tours, ja dieses schon vom Grafen Bastard herausgegebene Prachtwerk gilt für ihr eigentliches Meisterwerk. In den Anfangsbuchstaben des Textes, in denen Purpurviolett, Seegrün und Gold den Grundakkord bilden, erscheinen das antike Blattwerk, das nordische Flechtwerk und die Tierkopfornamentik in freiestem Bunde. In den Bogen der Kanonestafeln wechseln Rundschlüsse mit Spitzschlüssen; als Säulenbasen sieht man ein paarmal nach uralt-mesopotamischen Mustern ruhende Stiere. Das Widmungsblatt

zeigt wieder den thronenden Kaiser, in weitem Kreise von den Mönchen des Martinsklosters umringt, dessen Abt ihm das kostbare Buch überreicht. Auf dem Blatte der Himmelsherrlichkeit erscheint Christus wieder bärtig. Auf spätantikem Boden aber stehen die Bilder (Abb. S. 106) aus dem Alten Testament und der Apostelgeschichte. Jugendlich unbärtig erscheint Gottvater als Schöpfer der Menschen. Der Sündenfall und seine Folgen sind eingehend geschildert. In der Auffassung des Nackten, das hier unbefangen zutage tritt, herrschen bei aller Verzeichnung und aller Muskellosigkeit noch deutliche Anklänge an die hellenistische Formensprache. Selbst in den Bäumen des Hintergrundes sind Stämme und Kronen noch ohne den Übergang zur mittelalterlichen Stilisierung gekennzeichnet.

Hier schließen sich dann, noch entschiedener antik empfunden, jene drei karolingischen Prachtevangelien der Schatzkammer zu Wien, des Domschatzes zu Aachen und der Königl. Bibliothek zu Brüssel an, die bisher als Hauptwerke der Palastschule galten, nach Swarzenskis Ansicht aber einen besonderen, klassischen Zweig der Schule von Reims bilden. In dem Wiener Buche erscheinen die korinthischen Säulen der Kanonestafeln noch fast antik. Die Evangelistengestalten, die noch mit vollendeter Bildwirkung vor Mauern mit landschaftlichen Ausblicken thronen, sind noch von klassischer Größe der Haltung, der Züge, des Wurfs der Gewänder. Die Modellierung ist noch echte, weiche Pinselmalerei, die erst selten und nur im Inneren der Gestalten die Umrißzeichnung zu Hilfe nimmt. Ähnlich behandelt sind die Malereien des Aachener Evangelienbuches. Selbst die ionischen Kapitelle und attischen Basen der glatten bunten Säulen der Kanonestafeln sind hier noch wohlverstanden; und die vier Evangelisten, die hier in großer landschaftlicher Umgebung auf dem Titelblatte vereinigt sind, sind noch ziemlich weich und malerisch behandelt (Abb. oben). Dem ähnlichen Evangelienbuche in Brüssel folgt dann noch der Codex aureus aus Cleve in der Königl. Bibliothek zu Berlin.


Die vier Evangelisten. Miniatur des karolingischen Evangelienbuches im Domschatz zu Aachen. Nach K. Lamprecht, K. Mentzel, H. Janitschek u. a.

Im Übergang zu den sicher in der Schreibstube der Abtei Hautvillers entstandenen Bilderhandschriften der Schule von Reims steht das Evangeliar von Blois in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 265), ein Buch, dessen Bilder denen des Wiener Kodex unter härterer Zeichnung der Umrisse nachgebildet sind. Die Meisterwerke dieser anerkannten Reimser Schule aber stehen doch auf anderem Boden. Die Lebendigkeit ihrer Figurendarstellungen entspricht einer gewissen Unruhe der zeichnerischen Pinselführung. Das Hauptwerk ist das Evangelienbuch des Bischofs Ebon (817—834) in der Stadtbibliothek zu Epernay. Die Kanonestafeln werden hier nicht von Rundbogenarkaden, sondern von breiten Giebelhallen umrahmt. Die auf den Giebelecken noch hämmernden Handwerker aber sind dem Alltagsleben mit

bewundernswertem Verständnis für die Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers nachgebildet. Die größte Wichtigkeit hat die Schreibstube von Hautvillers jedoch für die Kunstgeschichte erlangt, seit wir durch Goldschmidts und Durrieus vergleichende Untersuchungen wissen, daß wir ihr auch den vielbesprochenen Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek verdanken, dessen unzählige figurenreiche, äußerst flott, wenngleich nur schwarz auf weiß mit der Feder gezeichnete „Miniaturen“ dem Wortlaut des Textes folgen. Im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts entstanden, erinnern sie an die freilich leicht mit Farben gefüllten Umrißbilder des griechischen „Chludoff-Psalters“ in Moskau (S. 69). Die Utrecht-Psalter-Forschung ist ein Stück kunstgeschichtlichen Schicksals. Während Springer und seine Nachfolger im vollsten Gegensatz zum „byzantinischen Stil“ in den lebensvollen, malerisch empfundenen Zeichnungen dieses Buches die Verkörperung einheimisch nordischer und mittelalterlich ursprünglicher Kunstweise sahen, hat die jüngere Forschung nachgewiesen, daß es auf christlich-griechischem Boden erwachsen ist. Graeven ging so weit, nur die Kopie eines griechischen Vorbildes in ihm anzuerkennen, wogegen Tikkanen freilich mit Recht wieder die selbständigen



Tierzeichnungen aus dem Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek. Nach J. J. Tikkanen.

Motive betont hat, die das Buch neben den christlich-griechischen enthält, und Swarzenski zu der älteren Ansicht zurückkehrt, daß die natürliche Leidenschaftlichkeit dieser Darstellungen auf angelsächsischen Einfluß zurückzuführen sei. Jedenfalls zeugt dieser Psalter außerdem von der Unverwüstlichkeit der hellenistisch-altchristlichen Überlieferungen in karolingischer Zeit. Die Wassergottheiten sind noch völlig heidnisch antik gestaltet; die Lebendigkeit, mit der die Löwen gezeichnet sind (Abb. oben), deutet auf östliche Anschauung, und großartig sind die Visionsbilder komponiert; in der Illustration des 24. Psalms (Abb. S. 109) gleicht die unten in der Mitte stehende Frau einer römischen Priesterin.

Unter dem Einfluß der Palastschule oder erweiterten Reimser Schule steht dann zunächst die Schule von Metz, der z. B. zwei Evangelienbücher der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 9383 und 9388) und das Evangelienbuch aus Gandersheim auf der Feste Koburg angehören, vor allen Dingen aber das Sakramentarium (Anweisung zur Verwaltung der Sakramente) des Drogo († 855 als Bischof von Metz) in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 9428). Hier handelt es sich zunächst nur um Rand- und Buchstabenschmuck; aber gerade hier sind den reich mit Blattwerk verzierten Buchstaben zahlreiche Darstellungen aus der Bibel, der Heiligenlegende und dem Gottesdienst in kleinen Figuren und Gruppen geistvoll und lebendig eingefügt. Charakteristisch ist im Drogo-Sakramentar die Himmelfahrt des Heilands in einem großen B, die Ausgießung des heiligen Geistes in einem großen O dargestellt. Alles ist in Umrissen vorgezeichnet, meist aber doch mit malerischem Empfinden in tiefer Farbenstimmung wieder zugedeckt.

Unter dem Einfluß derselben Schule entstanden nach 850 ferner im Kloster zu Corbie einige Prachthandschriften für Karl den Kahlen. Wahrscheinlich hier schrieb der Kleriker Liuthard das Psalterbuch des Kaisers (Pariser Nationalbibliothek Nr. 1152), in dem die Darstellung des Tanzes des Königs David, der leichtgeschürzt und lebhaft bewegt in die Saiten greift, durch die Reinheit der Verhältnisse der Gestalten und durch die malerische Haltung der mit Licht und Schatten modellierenden Pinselführung noch ganz wie ein Nachklang der Antike wirkt; und wahrscheinlich hier schrieb für denselben Kaiser derselbe Liuthard mit dem Priester Beringar jenes prachtvolle Evangelienbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cim. Nr. 55), das unter dem Namen des Codex aureus von St. Emmeram eines Weltrufs genießt. In den reichen Verzierungen dieses Bandes steht immer noch altfränkisches Geriemsel neben römischen und



Die Verherrlichung Davids vor seinen Feinden nach Psalm 24. Zeichnung aus dem Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek. Nach A. Springer. Vgl. Text, S. 108.

griechischen Akanthusranken. Der Kaiser thront auf dem Widmungsblatte zwischen den Gestalten der Francia und Gotia. Auf dem Bilde der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten der Offenbarung (Abb. S. 110) aber erscheinen sogar noch die antiken Personifikationen des Meeres und der Erde. Auch das „Colbert-Evangeliar" und das Evangeliar Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 324 und 323), in denen sich die „angelsächsischen" Elemente der Reimser Schule hervortun, mögen in Corbie entstanden sein.

Diese Bücher leiten zu der Schule hinüber, die Delisle als franko-sächsische Schule (école franco-saxonne) bezeichnet, während Janitschek sie Saint Denis zuweisen zu können meinte. Ihr Hauptwerk, außer dem Evangelienbuch von Saint Vast in der Bibliothek zu Arras, ist das sogen. Evangeliar Franz' II. in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 257). Die großen Anfangsbuchstaben machen mit ihrer Betonung des Bandgeflechts einen nordischen Eindruck. Von den Evangelisten ist nur Johannes als Greis dargestellt. Das Kreuzigungsbild zeigt kräftig modellierte Henkerköpfe neben dem jugendlichen Haupte des Erlösers.

Nach 870 geriet auch die Schule von St. Gallen, die sich ursprünglich in selbständigen Verzierungsbahnen bewegt hatte, unter westfränkischen Einfluß, dem sich in figürlicher Beziehung bald die Überlieferungen der „Ada-Gruppe" gesellten. Wichtig sind hier die beiden

oft genannten Evangelienbücher der Stiftsbibliothek, der von Folchard noch vor 872 geschriebene Psalter und der berühmte, von Rahn herausgegebene „goldene Psalter“. Jener glänzt durch seine reiche, aus Flecht- und Blattwerk zusammengesetzte Initialornamentik, während die figürlichen Zutaten roh und unbeholfen gezeichnet und ungeschickt gefärbt sind. Das Psalterium aureum aber gehört zu den Prachtwerken vom Ende des 9. Jahrhunderts. Dem Blatt- und Flechtwerk seiner Buchstabenverzierungen gesellen sich schwungvolle Tierkopfendungen; seltener mischt sich Figürliches hinein. Die eigentlichen Figurenbilder aber zeigen einen Fortschritt in der Verselbständigung des künstlerischen Empfindens. Sechzehn Bilder schildern das Leben Davids. Die rötlichen Umrisse sind nur leicht mit lebhaften, manchmal unnatürlichen Farben ausgefüllt. Aber die Kampfszenen sind bei allen Verrenkungen und Verzeichnungen eigenartig und lebenskräftig wiedergegeben. Welcher Abstand dieses Werk von der antikischen Art der Bibel Karls des Kahlen trennt, beweisen schon die Bäume, die in dem gegen 850 in Tours geschriebenen Werke noch natürlich im Sinne der antiken Wandmalerei dargestellt sind, während sie bei unserem eben ein halbes Jahrhundert später in St. Gallen geschriebenen Psalter nur aus stilisierten Stämmen mit stengelartig gebogenen kahlen Zweigen bestehen, an deren Spitzen einzelne große stilisierte Blätter das Baumlaub andeuten. Hier ist entschieden ein Übergang ins hohe Mittelalter wahrzunehmen. Beachtenswert zur Beurteilung der karolingischen Buchmalerei bleibt es, daß die Meisternamen der den nordfranzösischen Klöstern zugeschriebenen karolingischen Handschriften so gut germanisch klingen wie die der auf deutschem Boden entstandenen Bücher. Gottschalk (Godescalc), Leuthard und Ingobert tragen so gute deutsche Namen wie jener Volkhart (Folchard) von St. Gallen.



Die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten.
Aus dem Codex aureus von St. Emmeram in der Münchener Staatsbibliothek.
Nach L. v. Kobell. Vgl. Text, S. 109.

Mit besonderer Deutlichkeit tritt die Art, wie Bilderfolgen, die bereits im 4. oder 5. christlichen Jahrhundert geprägt worden waren, sich in den verschiedensten örtlich-selbständigen Abwandlungen vom karolingischen zum ottonischen Zeitalter hinüberretteten und weiterbildeten, in den von R. Stettiner mit größter Sorgfalt untersuchten Prudentius-Handschriften hervor. Es handelt sich um die Handschriften der „Psychomachia“, des „bekanntesten Werkes des beliebtesten Dichters altchristlicher Zeit“, das eine anschauliche, sinnbildliche Darstellung des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern enthält. Sinnbildliche Gestalten sind wohl selten mit solcher Kraft und solchem Leben in Handlung versetzt worden wie in den Bilderfolgen der Handschriften dieses Gedichtes. Die meisten von ihnen gehören der späteren karolingisch-

ottonischen Zeit an. Die älteste, die in der Stadtbibliothek zu Bern liegt, ist noch in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in St. Gallen entstanden. Daß alle auf ein gleiches Urbild zurückgehen, ist leicht ersichtlich, aber bei näherem Zusehen erkennt man auch, daß verschiedene Handschriftengruppen im Verständnis oder Mißverständnis, in der Bewahrung oder Abwandlung der ursprünglichen Gestaltung der Bildmotive innerlich zusammengehören. Die Bilder einer in Paris (Nationalbibliothek Nr. 8318), London, Leiden (Cod. Vossiani) und Cambridge vertretenen Gruppe schließen sich offenbar an ein Vorbild an, das dem altchristlichen Urbild noch nahe stand, während den Bildern einer anderen Gruppe, zu der z. B. die Brüsseler, Berner, St. Gallener, aber auch andere Handschriften in Paris (Nationalbibliothek Nr. 8085) und Leiden (Cod. Burmanni) gehören, offenbar ein in karolingischer Zeit umgeprägtes Urbild zugrunde lag.

Die Übergangszeit von der Herrschaft der Karolinger zur Herrschaft der Ottonen, deren Verzierungsarten Swarzenski besonders in der Reichenauer Schule nachgegangen ist, war im ganzen kunstarm. Erst nachdem Otto der Große (962) die Kaiserwürde erneuert hatte und ein idealer Schimmer das „heilige römische Reich deutscher Nation" umstrahlte, erwachte, wie alle Kunst, so auch die Buchmalerei gerade in Deutschland zu neuem Leben; und die künstlerische Saat, die unter Otto I. ausgestreut worden war, trug unter Otto II., Otto III., Heinrich II. und ihren nächsten Nachfolgern reichliche Früchte, die auch auf diesem Gebiete erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts verdorrten.

Gerade die Buchmalerei dieser Zeit wirkt in manchen Beziehungen wie eine unmittelbare Weiterbildung der karolingischen Kunst, mit der sie den rückwärts gewandten Blick teilt; gerade in ihr erkennt man aber auch manche neue Züge, die der ottonischen Kunst ihr eigenes Antlitz verleihen. Das Band- und Riemenwerk geht immer entschiedener in Blatt- und Rankenwerk über, neben dem der Mäander immer noch eine Rolle spielt. Die Gründe hinter den figürlichen Darstellungen schließen sich nach dem Vorbilde gewebter Stoffe zu reichen farbigen Teppichmustern zusammen oder verwandeln sich nach dem Vorgang byzantinischer Miniaturen- und Mosaikengründe in schimmernde Goldflächen. Die tiefen, satten Farben werden heller und heiterer. Die Gestalten werden schlanker und zierlicher, ihre Gewandung wird schlichter und ruhiger. Noch immer aber herrscht die Umrißlinie nur in einigen Schulen und Richtungen, neben denen immer noch eine malerisch verschmelzende Modellierung mit Deckfarben in Übung ist. Manchmal scheint es sogar, als habe die „ottonische Renaissance" mit Umgehung der karolingischen Zeit an die altchristlichen Vorbilder selbst wieder angeknüpft.

Im Übergang von der Ada-Gruppe der karolingischen Kunst zur ottonischen Kunst stehen Werke wie das von Öchelhäuser veröffentlichte Petershausener Sakramentar in der Heidelberger Universitätsbibliothek und wie das gleichzeitige und stilgleiche Evangelienbuch des Erzbischofs Gero von Köln (969—976) in der Großherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt.

Von den Büchern der ottonischen Blütezeit aber seien zunächst fünf Prachtwerke verschiedener Richtungen hervorgehoben, von denen aus sich die Entwickelung weiter verfolgen läßt. An ihre Spitze stellen wir den berühmten, von Kraus veröffentlichten Codex Egberti, die für den kunstsinnigen Erzbischof Egbert von Trier (977—993) von den Mönchen Kerald und Heribert im Kloster der Reichenau geschriebene Evangelienhandschrift der Stadtbibliothek zu Trier. Die Widmungsseiten, auf deren zweiter der thronende Erzbischof das kostbare Buch aus den Händen der beiden Mönche empfängt, zeigen einen satten Purpurgrund,

eingefaßt von breiten Rändern, in denen sich, mit dunklerem Purpur und Gold hineingemalt, ein abenteuerliches Tiergeschlinge entfaltet. Die Gesamtwirkung ist von vornehmster Pracht. Die vier Evangelistenblätter sind hinter den heiligen Gestalten mit Purpurteppichmustern gefüllt (Abb. unten). Die durchweg greisen, großzügigen, weißbärtigen Evangelisten sitzen in verschiedenen Stellungen feierlich neben ihren Pulten. Der Text enthält einige prächtige Anfangsbuchstaben, an denen das alte Geriemsel in Pflanzenstengel-Verschlingungen mit Dreiblatt-, Vierblatt- und Pfeilblattendungen übergegangen ist. Die 51 einfach eingefaßten Bilder aus dem Neuen Testamente, die manchmal mehrere Vorgänge in derselben Umrahmung darstellen, zeigen noch keinen Goldgrund, sondern in der Regel einen braunen Erdenstreifen unter blauem Himmel, der nach unten abgetönt ist, was man in anderen Fällen mißverständlich in einen Dreistreifen-Hintergrund (vgl. S. 101) übersetzte. Das Landschaftliche und Bauliche wird ohne Zusammenhang und unperspektivisch durch einzelne Gebäude oder stilisierte Bäume angedeutet. Die Wasserwogen sind nicht schematisiert. Die Geschichten sind einfach, ruhig und verständlich erzählt, die Gestalten erträglich abgemessen und bewegt, wenn auch ohne wirkliches Verständnis durchgeführt. Der Heiland erscheint durchweg jugendlich und bartlos; am Kreuze ist er (Abb. S. 113) immer noch lebend mit offenen Augen, immer noch mit der langen Ärmeltunika bekleidet; und immer noch, wie in dieser ganzen Zeit, ist jeder seiner beiden nebeneinander gestellten Füße von einem Nagel durchbohrt. Alle Einzelgestalten sind mehr gemalt als gezeichnet; und eine feine, lichte Farbenstimmung ist über alle Blätter ausgegossen.



Der Evangelist Johannes. Aus dem Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Nach F. X. Kraus.

Auf etwas anderem Boden steht das Evangelienbuch Ottos II. in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 8851). In seiner Ornamentik spielen Mäander und Akanthusranken noch unverfälscht eine Rolle. Auf der zweiten Seite des ersten Blattes thront der bartlose Christus mit ernstem Ausdruck in dem mandelförmigen Heiligenschein vor goldenem Grunde, der in diesem Bande nur hier auftritt und hier als Himmelsgoldlicht gedeutet wird. Die Evangelistenseiten zeigen den alten weißbärtigen Matthäus hinter einem Purpurvorhang auf grünem Grunde, den grauen, kahlköpfigen Markus auf gelbem Grunde in roter Halle, den ebenfalls alt dargestellten Lukas auf grünem Grunde vor violettem Vorhang. Nur Johannes, der vor grünem Vorhang auf hellblauem Grunde thront, ist jugendlich im Schmucke brauner Locken dargestellt, während er allein z. B. im karolingischen „Evangeliar Franz' II." (S. 109) derselben Sammlung (Nr. 257) als Greis erscheint. Die Gestalten des Evangelienbuches Ottos II. sind etwas lang für ihre Köpfe, aber gut gezeichnet und innerhalb der mit Deckfarben gefüllten Umrisse ohne starke Betonung von Licht und Schatten noch ziemlich malerisch durchmodelliert.

Zu den reichsten Werken der Zeit gehört dann die mit goldenen Lettern geschriebene, aus Echternach stammende Evangelienhandschrift des Gothaer Museums: der Codex aureus Epternacensis, dessen Deckelinschrift auf die Zeit der Reichsverwesung durch die Witwe

Ottos II., die Kaiserin Theophanu (983—991), hinweist. Merkwürdig sind hier die ganz mit Stoffmustern bedeckten Vorsatzblätter; wichtig die zahlreichen Bibelbilder, von denen die dem Matthäusevangelium beigegebenen die Jugend, die im Markusevangelium die Wunder, die bei Lukas die Gleichnisse und die bei Johannes die Leiden des Heilandes veranschaulichen. Die lebendigen Figürchen an den Kanonesbogen setzen die Überlieferung karolingischer Evangelienbücher fort; schon die jugendliche Gestalt des Heilandes auf der Tafel der himmlischen Herrlichkeit aber bezeugt den abendländischen Grundcharakter der Handschrift.

Sicher nicht der Zeit Ottos I. gehört unseres Erachtens das von Liuthar verfertigte, von Beissel herausgegebene prächtige Evangelienbuch des Aachener Domschatzes an, das ebenfalls einem Kaiser Otto gewidmet ist. In der himmlischen Herrlichkeit thront hier der jugendliche Kaiser selbst, der schon seiner Jugendlichkeit wegen am besten als Otto III. gedeutet wird. Vergleicht man die schlanken, willkürlich gegliederten Säulen der Kanonestafeln und Bildeinfassungen mit denen des karolingischen Evangeliars desselben Domschatzes, so ist es etwa, als werde man aus der Welt des ersten und zweiten in die des dritten und vierten Stils pompejanischer Architekturmalerei (Bd. I, S. 412, 441, 442) versetzt. Die Evangelisten wie die Bibelbilder heben sich hier bereits vom Goldgrund ab. Die Wellen auf der Darstellung des Seesturmes sind schematisch als Wellenspiralen gebildet. In der Behandlung aber treten die dunklen Umrisse als solche nur im Inneren hervor: „der Kontur scheidet nur, er umzieht nicht“, sagt Vöge treffend. Im ganzen ist die Pinselführung zwar schon ziemlich flach, vertreibt die Farben aber noch weich und malerisch.



Die Kreuzigung Christi. Aus dem Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Nach F. X. Kraus. Vgl. Text, S. 112.

Wieder auf anderem Boden steht das von Swarzenski eingehend behandelte Sakramentenbuch Heinrichs II. in der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 60), das uns, zwischen 1002 und 1014 entstanden, schon über die Jahrtausendwende herabführt. Daß es Regensburgischen Ursprunges ist, ist zweifellos. Werden die zum Heiland in der Mandorla emporgestreckten Arme des bärtigen Kaisers auf einem der Widmungsbilder (Abb. S. 114) doch von den Heiligen Ulrich und Emmeram gehalten, während das andere Widmungsblatt als Nachbildung des gleichen Blattes des Codex aureus (S. 109) erscheint, der sich damals eben im Emmeramskloster zu Regensburg befand. Außer den Kaiserblättern sind besondere Bildblätter dem hl. Gregor, dem Lamm Gottes mit den Zeichen der Evangelisten, der Kreuzigung und den Marien am Grab des Heilandes gewidmet. Alle diese Bilder zeigen einen reichgemusterten Grund, wie ihn das ältere, um 990 geschriebene „Regelbuch von Niedermünster“ in der Bamberger Bibliothek bereits zur Regensburgischen Besonderheit ausgebildet hatte. „An die Stelle des Raumes“, sagt Swarzenski, „ist hier die prachtvoll geschmückte Seite des Buches

als der eigentliche Ort der Darstellung getreten." Der Buchstil als solcher wird also betont. Dabei verraten die meisten Bilder dieses hervorragenden Werkes in ihren kleinen, runden Köpfen und zierlichen Händen und Füßen, ihren scharfen, schmalen Nasen und großen ovalen Augen, ihrer malerisch weichen, mit grünlichem Schatten arbeitenden Fleischmodellierung deutlich und wirklich den stärksten byzantinischen Einfluß, den wir bisher im Norden nachweisen konnten.

An jedes der genannten fünf Hauptwerke der ottonischen Buchmalerei nun reihen sich andere, gleichartige, vielfach auch gleichwertige an. Die Gruppen werden zu Schulen, die stilistisch und örtlich zu umschreiben, jüngere Kunstforscher an der Arbeit sind. An den Codex Egberti (S. 111), der beglaubigtermaßen auf der Reichenau entstanden ist, schließt sich, wie Vöge nachgewiesen, als nächster Verwandter ein Lektionar (liturgisches Vorlesebuch) der Kgl. Bibliothek zu Berlin mit den Bildern des Einzuges Christi in Jerusalem, der Frauen am Grabe, der Himmelfahrt des Heilandes und der Ausgießung des hl. Geistes an. Der **Reichenauer Schule** gehört aber, wenn nicht alles trügt, auch der zwischen 984 und 993 von Ruodprecht gearbeitete, 1901 von Sauerland und Haseloff herausgegebene Psalter des Erzbischofs Egbert von Trier an, eine vielgenannte Handschrift der Stadtbibliothek zu Cividale. Schließt sie sich mit ihren mehr gezeichneten als gemalten derben Heiligengestalten noch an die Adagruppe, so trägt sie in ihrem gemusterten Grunde und ihrer aus Bandverschlingungen in Pflanzenstengelgeflecht übergehenden Initialornamentik doch das Gepräge der ottonischen Zeit.

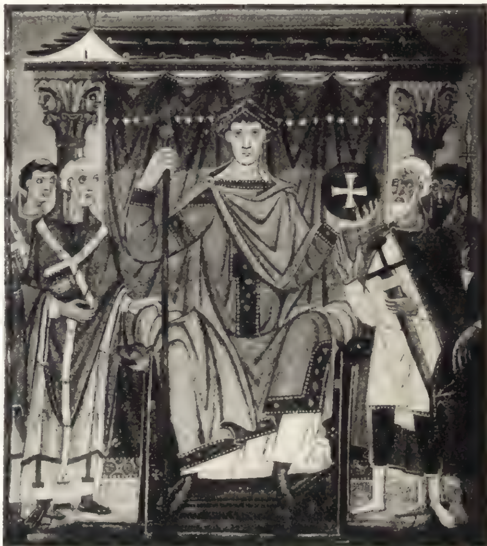


Kaiser Heinrich II. mit den hl. Ulrich und Emmeram. Aus dem Sakramentarium Heinrichs II. in der Münchener Staatsbibliothek. Nach G. Swarzenski. Vgl. Text, S. 113.

Eine Schule aber, deren Werke durch Vöges Verdienst zusammengestellt worden, knüpft an das genannte, von Liuthar für einen König Otto geschriebene Prachtwerk im Domschatz zu Aachen (S. 113) an. Man hat sie daher die **Liuthar-Schule** genannt. Ihr zweites Werk ist das berühmte (Cim. 58; Abb. S. 115) Evangeliar Ottos III. (nach anderen Heinrichs II.) in der Münchener Staatsbibliothek, das sicher stark unter dem Einflusse des Aachener Kodex steht, außerdem aber freilich in einigen Bildern, wie in der Heilung des Aussätzigen, der Heilung des Besessenen und der Auferweckung des Jünglings von Nain, den Reichenauer Wandgemälden aufs engste verwandt erscheint, ja dem Codex Egberti eine Reihe von Kompositionen entlehnt hat. Dieser temperamentvollen Schule, die sich durchweg des Goldgrundes bedient, lassen sich noch etwa 20 andere erhaltene Bilderhandschriften zuweisen. Vöge war anfangs geneigt, sie nach Köln zu versetzen; dann entschied er sich mit Braun für Trier. Haseloff aber spricht sich zugunsten der Reichenau aus, und daß er recht hat, hat Swarzenski mit neuen Gründen belegt. Es ist eben die jüngere Phase der Reichenauer Schule.

Das Pariser Evangeliar (Nationalbibliothek Nr. 8851), das aus Trier zu stammen scheint (S. 112), hängt stilistisch mit dem Meister eines nur in einigen Blättern der Trierer Stadtbibliothek und einem dazugehörigen köstlichen Blatte der Sammlung zu Chantilly (die vier Nationen huldigen Otto II.) erhaltenen Registrum Gregorii zusammen, das in der Tat als Kern einer wirklichen Trierer Schule angesehen werden kann. Doch sind die Grenzen zwischen der Trierer und der benachbarten Echternacher Schule noch streitig.

Daß der erwähnte, von Lamprecht beschriebene Codex aureus Epternacensis des Gothaer Museums (S. 112) auch in Echternach entstanden sei und somit als die Grundlage unserer Kenntnis der Echternacher Buchmalerei zu gelten habe, wird von den meisten Forschern zugegeben. Von den prächtigsten ferneren Werken der zuerst von Vöge zusammengestellten Echternacher Schule wären dann noch das Evangelienbuch Heinrichs III. in der Bremer Stadtbibliothek, der Codex aureus im Escorial und ein Evangelienbuch der königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 9428) zu nennen.



Kaiser Otto III. mit zwei Bischöfen und zwei Kriegern. Aus dem Evangeliar Ottos III. (Cim. 58) der Münchener Staatsbibliothek. Nach L. v. Kobell. Vgl. Text, S. 114.

Zur Regensburger Schule der ottonischen Blütezeit aber gehören, außer dem schon erwähnten Meßbuch Heinrichs II. (S. 113) noch das Evangelienbuch der Äbtissin Uta von Niedermünster (Münchener Staatsbibliothek, Cim. 54), das zwischen 1002 und 1025 entstanden sein muß, und das Evangelienbuch Heinrichs II., das in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom liegt. Das Evangelium der Uta gehört gerade durch die hervorragend stilvolle Anordnung und die überaus glänzende Ausstattung seiner Bildseiten zu den am meisten buchmäßig verzierten Prachtbüchern jener Zeit.

Von der Regensburger Schule scheint auch die Hildesheimer Schreibstube, die unter dem Einflusse des kunstberühmten Bischofs Bernward stand, die meiste Anregung bekommen zu haben. Der Hauptmeister dieser Schule, der Diakon Guntbald, hatte sich nachweislich in Regensburg aufgehalten. Das Evangeliar, das er 1011, und das Meßbuch (Sakramentar), das er 1014 für Bernward herstellte, befinden sich noch im Domschatz zu Hildesheim. Die klassischen Verzierungen der Palmette, des Akanthusblattes u. s. w. erscheinen hier freilich, immer noch von der karolingischen Kunst übernommen, noch klassischer als in den süddeutschen Werken. Am reichsten mit Figurenbildern ausgestattet aber ist das von Beissel bekannt gemachte Evangeliar des Hildesheimer Domschatzes, das nichts von Regensburger Art verrät und angeblich auf die eigene Hand Bernwards zurückgeht. In den Widmungsbildern tritt hier die Marienverehrung schärfer als bisher in den Vordergrund; einige der freigewählten Bibelbilder zeigen aber die auffallendste Übereinstimmung mit den unter Bernwards Leitung entstandenen Reliefbildern an den ehernen Türen des Domes (S. 122).

Die Herausschälung einer Kölner und einer Fuldaer Schule müssen wir der Zukunft überlassen; eine besondere, schon durchweg mit Goldgründen arbeitende Schule von Tegernsee,

in der der Abt Ellinger (1017—26 und 1031—41) als Hauptmeister erscheint, aber leitet bereits zur Mitte des 11. Jahrhunderts hinab. Daß der Verfall in Frankreich noch früher eingetreten war als in Deutschland, zeigen die trübkolorierten Bilder des Kommentars zum Ezechiel in Paris (Nationalbibliothek Nr. 12,302), eines vom Abte Hildrich zwischen 989 und 1010 in Saint-Germain-d'Auxerre geschriebenen Buches. Um 1050 aber macht sich überall ein sichtbarer Verfall breit, aus dem die Malerei, die bis dahin vom Erbe der Antike gezehrt hatte, sich erst allmählich in neuer Gestalt wieder erhob.

Was wir von anderen Zweigen der angewandten Malerei wissen, wie von der Weberei, die z. B. um 985 in Saumur Teppiche mit orientalischen Tiermustern herstellte, und von der Glasmalerei, deren Anfänge in Frankreich wie in Tegernsee schon um die Jahrtausendwende hervortraten, beschränkt sich auf die schriftliche Überlieferung, die uns kein völlig klares Bild hinterläßt. Die erhaltenen Werke der Buchmalerei genügen aber auch, uns von dem Zustande und den Wandlungen der Malerei des karolingischen und ottonischen Zeitalters eine Vorstellung zu geben. Durch den Schleier der nordischen Eigenart, die in manchen unwillkürlichen Zügen schon jetzt unverkennbar ist, schimmert immer noch deutlich das alte, abgelebte, hier und da byzantinisch aufgeputzte Antlitz der hellenistisch-römischen Kunst hindurch.

C. Die Bildnerei.

Die Abhängigkeit der karolingisch-ottonischen von der morgen- und abendländischen Kunst der altchristlichen Zeit zeigt sich auch in dem Verhalten der Bildhauerei dieses Zeitraumes, die immer noch, wie die altchristliche, im wesentlichen Klein- und Reliefkunst ist. Zwar hatte Karl der Große das überlebensgroße vergoldete eherne Reiterstandbild des alten Theoderich (S. 53) von Ravenna nach Aachen versetzt, aber das nordische Volk hatte noch kein Verständnis für ein Vorbild dieser Art. Das einzige erhaltene eherne Reiterbild, das namhafte Kenner dieser Zeit zuschreiben, ist kaum schuhhoch und schließt sich in seiner zwar wohlverstandenen, aber steifen und zugleich ungelenk weichen Formensprache eher an die Spätwerke der römischen Provinzialkunst als an das mächtige, bewegte Vorbild von Ravenna an. Es ist das vielbesprochene kleine Reiterstandbild Karls des Großen im Musée Carnavalet zu Paris. Wir sind seiner Formensprache nach eher geneigt, es mit Clemen der karolingischen Zeit zu lassen, als es mit Wolfram, der freilich beachtenswerte Gründe gegen seinen karolingischen Ursprung geltend gemacht hat, dem 16. Jahrhundert zuzuschreiben. Die antiken Nachklänge in der Behandlung des Pferdes und des Kaisermantels sind hier noch nicht durch die gotische Anschauung hindurchgegangen. Der gekrönte Kaiser hält die Weltkugel (den späteren „Reichsapfel") auf der Linken, das (allerdings ergänzte) Schwert in der Rechten. Auf die übrigen Metallarbeiten dieser Zeit kommen wir zurück.

Die karolingische Steinplastik hat nur wenig hervorragende Werke aufzuweisen, doch knüpfen, wie Clemen dargetan hat, frühe Halbfiguren des segnenden Heilandes im Trierer Dommuseum und im Provinzialmuseum zu Bonn so unmittelbar an spätrömische Grabsteine mit Halbfiguren Verstorbener an, daß der allmähliche Übergang aus der spätrömischen Kunst in die karolingische oder frühromanische sich hier und da auch in der Steinplastik deutlich verfolgen läßt. Aber selten genug sind diese Beweisstücke. Einsam, ein Sendbote vom britischen Gestade, ragt das Hochkreuz von Grisy unfern der Küste des Departements Calvados im Norden Frankreichs. Wie ein dumpfer Nachklang der Antike wirkt das große Relief eines Flügelpferdes, das hinter einem wilden Tier herspringt, auf einer Platte zu Ingelheim, die wahrscheinlich dem

Palastbau Ludwigs des Frommen angehört. Nordisch empfunden sind die Wasservögel, die Fische in ihren langen Schnäbeln halten, auf einer Platte im Portal der katholischen Kirche bei Sauer-Schwabenheim in Rheinhessen; und die ottonische Periode hat diesen Steinreliefs kaum etwas Nennenswertes, sicher nichts Reiferes an die Seite zu setzen.

Die Holzbildnerei dagegen, die während dieses ganzen Zeitraumes geübt wurde, schon um das Schnitzwerk an den noch zahlreichen Holzkirchen herzustellen, hat aus karolingischer Zeit keine bemerkenswerten Werke hinterlassen, während dem Ende des ottonischen Zeitalters das merkwürdige, überlebensgroße hölzerne Rundbild des Heilands am Kreuz im Braunschweiger Dom angehört. Der Gekreuzigte ist auch hier noch lebend dargestellt, auch hier noch mit der Tunika bekleidet, auch hier noch an jedem Fuße festgenagelt. Das lange, hagere Antlitz ist bereits von individuellem, wenn auch verzerrtem Leben erfüllt. Bei aller Derbheit ist es ein ergreifendes und bedeutendes Werk.

Weitaus die zahlreichsten erhaltenen plastischen Bildwerke der karolingischen wie der ottonischen Zeit gehören der Kleinkunst der Elfenbeinschnitzerei an. An die Stelle der Schreibtafel-Deckelchen treten jetzt öfter wirkliche Buchdeckel. An Kasten, Dosen und Einzeltafeln aber fehlt es auch jetzt nicht. Die von Westwood, Schaefer, Bode, Molinier, Clemen, Stuhlfauth, Vöge, Graeven, Swarzenski und Goldschmidt geförderten Bestrebungen, diese in allen Altertumssammlungen und Domschätzen Europas erhaltenen, in Deutschland besonders in den Berliner und Darmstädter Museen gut vertretenen kleinen Kunstwerke ihren Entstehungsorten, Entstehungszeiten und ihrem Entwickelungszusammenhang nach zu ordnen, sind bis jetzt, wie Graeven noch 1900 zugab, in den meisten Fällen nur als „tastende Versuche" zu beurteilen. Charakteristisch für die karolingische Elfenbeinbildnerei sind die Akanthusbänder, charakteristisch die Andeutungen des Erdbodens unter den stehenden Gestalten, charakteristisch aber manchmal auch noch flügellose Engel, die in gleichzeitigen byzantinischen Arbeiten nicht mehr vorkommen. Dargestellt sind alle Gegenstände der Buchmalerei, mit der gerade in ikonographischer Beziehung eine enge Verwandtschaft festgestellt werden kann. Rein künstlerisch betrachtet aber gehören diese kleinen Werke zu den im antikisierenden Sinne besten Arbeiten der Zeit. Die Band- und Tierornamentik des Nordens findet keine Zuflucht in ihnen. Dafür fehlt ihnen in der Regel aber auch der Reiz des selbständigen künstlerischen Lebens, der die karolingischen Buchmalereien auszeichnet. Die Schulen des heutigen Frankreich hat man auch auf diesem Gebiete von den Schulen des heutigen Deutschland zu trennen gesucht. Den engsten Anschluß an die alte Überlieferung finden die Werke einer Schule, deren Hauptsitze Clemen nach Tours, Poitiers und Sens verlegte. Bezeichnend für die Höhe der Entwickelung dieser Schule um die Mitte des 9. Jahrhunderts sind zwei Paare von Elfenbeintafeln im Louvre zu Paris. Die älteren von ihnen stellen das Urteil Salomos und die Psalmendichtung Davids dar. Schon ihr Akanthusrand schwelgt noch in antiken Erinnerungen, und ihre Figuren sind schlank und fein. Noch länger und schmächtiger aber recken sich die Gestalten des jüngeren Pariser Tafelpaares, das mit biblischen Darstellungen geschmückt ist. Die Entwickelungsrichtung der karolingischen Spätzeit ist damit angedeutet. Selbständiger, zum Teil nordischer erscheinen die Werke einer zweiten Gruppe französisch-karolingischer Elfenbeinschnitzereien, als deren Sitz sich Reims herausgestellt hat. In ihr zeigt die Gewandung mit ihren „gleichzeitig aufgerafften" Mantelzipfeln eine größere Unruhe; und als ihre besonderen Kennzeichen nennt Clemen ihre „vorgebeugten, halbgesenkten Köpfe und ihre breiten, flachen Hände mit abgespreiztem Daumen". Als ihre Hauptwerke gelten die beiden Elfenbeindeckel des oben (S. 109)

genannten Psalters Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek. Der Vorderdeckel, eine großartige Verbildlichung des 56. Psalms, ist von einem dramatischen Leben erfüllt, das dem der Zeichnungen des Utrechtpsalters (S. 108) gleicht, dem die Bilder geradezu entlehnt erscheinen. Die Komposition ist vielleicht die mächtigste, die uns aus dieser ganzen Zeit erhalten ist. Derselben Schule aber können wir mit Swarzenski z. B. noch eine Tafel mit der Hochzeit zu Kana im British Museum und eine Tafel mit der Himmelfahrt im Großherzoglichen Museum zu Weimar zuschreiben.



Die Himmelfahrt Mariä und das Abenteuer des hl. Gallus mit dem Bären. Elfenbeintafel des Tutilo in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. Nach J. Mantuani. Vgl. Text, S. 119.

Nach Deutschland dürfen wir wohl mit Molinier die beiden Buchdeckel des 8. Jahrhunderts im Louvre zu Paris versetzen, die, wie Goldschmidt nachgewiesen hat, zu dem Psalterkodex Nr. 1861 der Wiener Hofbibliothek gehört haben. Ihre vier Felder veranschaulichen in kurzen, dickköpfigen Gestalten die Erfindung der Psalmen durch David und deren Wiederbelebung durch den hl. Hieronymus. Den gleichen Stil trägt z. B. ein Täfelchen mit der Kreuzigung im Berliner Museum. Wie dieser Stil sich ins 9. Jahrhundert fortsetzte, aber zeigen nach Goldschmidt die belebten Reliefbilder der beiden Deckel aus dem Kloster Lorsch, die zu einer vatikanischen Handschrift der „Ada-Gruppe" gehören. Die eine dieser Tafeln, die bei der Handschrift im Vatikan geblieben, stellt die drei Könige vor Herodes und ihre Anbetung des Kindes in besonderen Feldern unter dem triumphierenden Heiland dar, die andere, die ins South Kensington-Museum zu London gekommen, zeigt die Verkündigung und die Geburt Christi ebenso unter der in der Herrlichkeit thronenden Maria. Die frühchristlich-antike Grundlage liegt in allen diesen Werken offen zutage.

Als ein Hauptstück einer niederrheinischen Schule der karolingischen Zeit feiert Clemen das große Diptychon der Kathedrale von Tournai, dessen eine Seite im Mittelfeld das Lamm Gottes, darüber den Gekreuzigten mit den Verkörperungen der Sonne, des Mondes, der Kirche und der Synagoge darstellt. Dieselbe Richtung zeigen einige Tafeln des Darmstädter Museums, z. B. das Diptychon, dessen eine Seite den jugendlichen Christus, dessen andere



Taf. 12. Der Altarvorsatz Heinrichs II. aus dem Dom zu Basel. Im Musée Cluny zu Paris.

Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Tafel Petrus wiedergibt. Wie sehr die Zeit darauf angewiesen war, ältere Vorbilder nachzuahmen, läßt auch die Tafel des Museums Mayer zu Liverpool erkennen, deren unterer Teil, die „Frauen am Grabe", eine fast genaue Nachbildung des gleichen Teiles der schönen altchristlichen Tafel (S. 60) des bayrischen Nationalmuseums ist, während ihr oberer Teil, allerdings weniger organisch, die Kreuzigung an die Stelle der Himmelfahrt setzt.

Das Hauptstück der süddeutsch-oberrheinischen Elfenbeinschnitzschule der spät-karolingischen Zeit aber ist der vielbesprochene Einbanddeckel des Tutilo in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. Daß von den beiden Tafeln des Diptychons nur die untere, diese aber sicher von Tutilo, dem 912 oder 913 gestorbenen vielkünstigen Mönche von St. Gallen, gearbeitet ist, hat J. Mantuani allen Einwendungen gegenüber durchgefochten. Die obere Tafel, durch deren Stil Tutilo erklärlicherweise beeinflußt worden, ist die ältere. In ihrem oben und unten von prächtigem, antikisierendem Rankenwerk eingefaßten Mittelfelde thront der unbärtige Christus in mandelförmigem Nimbus zwischen stehenden sechsflügeligen Cherubim. Die Gestalten der Sonne und des Mondes als Mann und Frau schweben über ihm; die Gestalten des Meeres und der Erde ruhen unter ihm. Bodenandeutungen fehlen. Die Gestalten sind geschmeidiger als jene der von Tutilo bald nach 900 gefertigten dreistreifigen unteren Tafel (Abb. S. 118). Ihren oberen Streifen füllt ein antikisierendes Akanthusgewinde ähnlicher, doch nicht gleicher Art wie jenes der oberen Tafel. Es ist einer Buchmalerei der St. Gallener Bibliothek entlehnt. Der Mittelstreifen zeigt Maria mit betend erhobenen Händen zwischen dienenden Flügelengeln, während auf dem unteren Streifen das Abenteuer des hl. Gallus mit dem Bären dargestellt ist. Hier wie dort schmiegen die Gewänder sich, eng gefältelt, an die Körper an; aber ihre Falten sind hier noch schematischer und härter, die Gestalten sind steifer als dort. Die Bodenandeutungen sind hier durchgeführt; und die Bären sind natürlicher gesehen als die Bäume, die schon aus einzelnen Ästen mit wenigen großen Blättern an ihren Spitzen bestehen. Jedenfalls dürfen wir Tutilo als den ersten dem Namen nach bekannten deutschen Bildner feiern.

Auch auf dem Gebiete der Elfenbeinbildnerei ist dann der Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit an gewissen Stilwandlungen erkennbar. Die Gestalten werden schlanker, die Gewänder ruhiger, die Erzählung wird leichter und ausführlicher. Im Übergang steht die mit überreichem Akanthusrande ausgestattete Tafel des Berliner Museums, die in drei Feldern übereinander den jungen Jesus im Tempel, die Hochzeit zu Kana und die Heilung des Besessenen vorführt. In der eigentlichen Zeit der Ottonen steht auch hier Deutschland an der Spitze der Entwickelung. Bode hat die Werke einer rheinischen von den Arbeiten einer sächsischen Schule geschieden. Die jüngere Forschung verweist jedoch manche dieser „sächsischen" Elfenbeinschnitzereien nach Süddeutschland. Wir müssen in der Regel zufrieden sein, wenn sich ein Bildwerk mit Sicherheit als deutsche Arbeit der sächsischen Kaiserzeit erkennen läßt. Mit Recht auf Otto I. bezogen wird die Inschrift der Elfenbeintafel im Besitz des Marchese Trivulzi in Mailand, die den bärtigen Heiland thronend zwischen dem hl. Mauritius und der hl. Maria, zu seinen Füßen aber in knieend verehrender Haltung den gekrönten Kaiser und die Kaiserin mit ihrem Söhnchen im Arm darstellt. Der Akanthusrand ist durch einen Inschriftenrand ersetzt. Bei allen Zeichenfehlern kennzeichnet eine gewisse Größe und Freiheit dieses flachgehaltene, selbständig empfundene Relief, das sogar die Bildniszüge Ottos des Großen wiederzugeben scheint. Wahrscheinlich Otto II. ist dagegen als Auftraggeber in der Inschrift des achtseitigen elfenbeinernen Weihgefäßes im Aachener Domschatz genannt. In der oberen Hälfte

steht an einer der acht Seiten der Kaiser, stehen an den übrigen Seiten sieben Kirchenheilige, alle zwischen korinthisierenden Säulen. In der unteren Hälfte sind gewaffnete Krieger, die weltlichen Streiter der Kirche, dargestellt, wie sie aus den mit ionischen Säulen geschmückten Toren der getürmten Stadt hervorstürmen. Die kurzen Gestalten sind steif behandelt. Der Gesamteindruck aber ist noch antikischer Art. Der Zeit der Unmündigkeit Ottos III. gehört wohl das Kreuzigungsrelief des Echternacher Kodex (S. 112) im Gothaer Museum an. Unter dem Kreuz erscheint hier die Erde („terra") als Halbfigur; über ihm kennzeichnen wieder die Halbfiguren von Sonne und Mond den Himmel. So antik auch hier noch die äußere Anordnung ist, so selbständig, so neu, so nordisch-germanisch ist die Durchführung. Diese mächtigen, plumpen Hände und Füße, diese viereckigen Gesichter mit breiten Nasen, vorspringenden Stirn- und Backenknochen, aber auch diese von echtem Schmerz erfüllten Mienen und Augen kann nur ein deutscher Meister mit derbem Formgefühl und tiefseelischem Empfinden geschaffen haben. Es ist Vöge gelungen, die Hand desselben Meisters noch in einer Reihe anderer Werke zu entdecken. Besonders zwingend tritt die Übereinstimmung in einer Tafel des Berliner Museums (Abb. nebenstehend) zutage, die in der Mitte den thronenden, nordisch dreinblickenden Christus, in den vier Ecken die derben Evangelisten in sprechenden Bewegungen zeigt. Werke dieser Art gehören, wie Vöge mit Recht bemerkt, zu den „wenigen Sachen der Frühzeit", die im Gegensatz zu der gleißenden Ausländerei der ottonischen Durchschnittskunst „eine unverfälschte deutsche Sprache reden und sozusagen in derber deutscher Mundart geschrieben sind". Eben dies verleiht ihnen ihre kunstgeschichtliche Bedeutung.



Christus und die vier Evangelisten. Elfenbeintafel im Berliner Museum. Nach dessen Photographie.

Auch Reliquienkästchen wurden nach wie vor mit Elfenbeinschnitzereien geschmückt. Wahrscheinlich das älteste der ottonischen Zeit, der sogenannte Heinrichskasten, steht im „Zitter" (Schatzkammer der Stiftskirche) zu Quedlinburg. Die in flachem Relief gehaltenen Gestalten seiner Bilder aus dem Neuen Testament sind noch kurz, roh und plump. Die vollste Reife der ottonischen Zeit zeigen dagegen die zum Teil im Berliner Museum, zum Teil im Nationalmuseum zu München erhaltenen Tafeln, die ehemals ebenfalls einen Reliquienschrein bildeten. Die frisch bewegten, von frei gefalteten Gewandungen umwallten Apostel stehen zwischen korinthisierenden Säulen. In den Bogenfeldern über ihnen erscheinen die Zeichen des Tierkreises. Auch hier zeigt es sich eben, daß die Kunst der ottonischen Zeit trotz der neuen Regungen, die hier und da unbewußt zum Durchbruch kamen, im wesentlichen noch in der nur halb gelingenden Nachahmung älterer Vorbilder befangen war.

Im Anschluß an die Kleinkunst der Elfenbeinschnitzerei fesselt unter den Metallarbeiten der karolingisch-ottonischen Zeit zunächst die Goldschmiedekunst unsere Aufmerksamkeit. In Frankreich seit den Zeiten des hl. Eligius (S. 61) in ununterbrochener Blüte weiterentwickelt,

entfaltete sie sich schon in karolingischer, hauptsächlich aber in ottonischer Zeit auch in Deutschland zu immer kräftigerem Leben. Egbert von Trier und Bernward von Hildesheim gehörten hier zu den kunstliebenden Kirchenfürsten, unter deren glücklichen Händen auch die Goldschmiedekunst sich zu prächtiger Höhe erhob. Der Glanz, den Gold, Silber und Edelsteine ausstrahlen, muß den Würdenträgern der Kirche als ein Abglanz des ewigen Himmelslichtes erschienen sein. Unter ihrer Leitung wurden die Einbanddeckel der heiligen Bücher, die Schreine, in denen die irdischen Überreste verklärter Heiliger verwahrt wurden, und die Säulenbaldachine, die sich über Schreinen und Altären erhoben, wurden Tragaltärchen, Vortragkreuze und heilige Gefäße jeder Art in den Goldschmiedewerkstätten der Bischofssitze hergestellt.

Das meiste, was wir von den Werken kirchlicher und weltlicher Goldschmiedekunst dieser Zeit wissen, danken wir der schriftlichen Überlieferung. Als ältestes beglaubigtes erhaltenes Werk aber tritt uns der Tassilokelch im Stift Kremsmünster (Abb. nebenstehend) entgegen. Seine Inschrift am Fußrande bezeichnet ihn als Stiftung des Bayernherzogs Tassilo. Entstanden sein muß er demnach, wie wir mit Falke annehmen, um 780. Teils gegossen, teils getrieben, ist er aus Kupfer; aber das Kupfer ist mit ovalen Silberfeldern und Goldplatten belegt, in die die Zeichnung eingegraben ist. Lehrreich ist, daß die Rand- und Füllmuster noch fast ausschließlich aus Bandgeflecht und Geriemsel merowingischer, hier und da vielleicht irischer Art bestehen, und daß die Halbfiguren des Heilands und der Evangelisten noch die birnenförmigen Köpfe und gespreizten Finger zeigen, denen erst die „karolingische Renaissance“ ein Ende bereitete.



Der Tassilokelch im Stift Kremsmünster. Nach J. v. Falke.

Der karolingischen Blütezeit gehören die drei Werke an, deren karolingischen Ursprung W. M. Schmid gegen andere Auffassungen gesichert hat. Ihr fränkischer Entstehungsort ist auf heute französischem, nicht auf heute deutschem Boden zu suchen. Swarzenski weist sie seiner (erweiterten) Schule von Reims zu. Das älteste dieser drei Werke ist die Altarverkleidung des Hochaltars von S. Ambrogio in Mailand, die Bischof Angilbert II. 835 durch den inschriftlich beglaubigten Meister Wulfwin (VVOLVINVS las ich) anfertigen ließ. Die Gold- und Silberreliefs des Altars stellen Christus und die Apostel, sechs Bilder aus dem Leben des Erlösers, Heilige und Engel, auf der schwächeren Rückseite aber die Geschichte des hl. Ambrosius dar. Zierlich und unbeholfen zugleich, deutet ihr antikisierender Stil doch nicht, wie man meinte, auf das 12. Jahrhundert hin. Dann folgt der Schmuck des vorderen Einbanddeckels des Codex aureus von St. Emmeram in der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 55; vgl. S. 109). Die in Goldblech getriebenen Reliefs des Rahmens zeigen Christus in der Himmelsherrlichkeit, die vier Evangelisten und vier Darstellungen aus dem Leben des Heilands. Christus und die Apostel sind unbärtig. Die schlanken Gestalten sind äußerst lebhaft bewegt. Das letzte dieser drei Werke aber ist das Feldaltärchen Kaiser Arnulfs in der „Reichen Kapelle“ zu

München. Die Giebelfelder sind mit christlichen Sinnbildern, acht Dachfelder mit biblischen Darstellungen geschmückt, die die gleiche Hand zeigen wie die Goldbilder des genannten Codex aureus. Sie gehören der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts an.

Hundert Jahre später (um 980) entstand unter der Leitung des Erzbischofs Egbert in Trier der zuerst von Aus'm Weerk veröffentlichte, inschriftlich auf Egbert zurückgeführte Reliquienschrein des hl. Andreas im Domschatz zu Trier. Das Goldblech, mit dem er überzogen, ist mit sinnbildlichen Tierfiguren in reich von Edelsteinen umrahmten Feldern geschmückt. Wichtig aber ist, daß hier vielleicht zuerst in Deutschland der byzantinische Zellenschmelz erscheint, der wahrscheinlich mit den Kleinodien der Kaiserin Theophanu, der griechischen Gemahlin Ottos II., die Donau überschritten. Dem entspricht seine noch etwas blasse Farbe und unentwickelte Technik; und dem entspricht es, daß neben dem Zellenschmelz an Rosetten der Schmalseiten dieses Kastens noch die alte gotisch-merowingische Verzierungsart mit rotem Zellenglas (Verroterie cloisonnée; Bd. I, S. 474) auftritt. „Es ist wohl das letzte Mal", sagt Falke, „daß diese Nebenform des Zellenschmelzes in Deutschland vorkommt." Der gleichen Schule gehört die Goldkapsel für den Stab Petri an, der im Domschatz zu Limburg a. L. aufbewahrt wird. Dem Ende dieses Zeitraums aber nähern wir uns, wenn wir den goldenen Altarvorsatz betrachten, den Heinrich II. dem Dome zu Basel geschenkt hat (Taf. 12 bei S. 118). Er gehört jetzt dem Musée Cluny in Paris. Das Rankenwerk, das seine Architektur umspielt, ist antik. Die Architektur bildet fünf Arkadenbogen; im mittleren steht der Heiland, in den übrigen stehen der hl. Benediktus und die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael. Schnaase sagt von dem Werke: „Die Mischung von Roheit und byzantinischer Künstlichkeit ist ebenso charakteristisch wie die lateinische Inschrift, welche mit schwerfälliger Gelehrsamkeit auch griechische Worte aufnimmt."

Der Zeit Heinrichs II. gehörte auch der kunstsinnige Bischof Bernward von Hildesheim an, dessen Wirken (993—1022) sich auch innerlich noch innerhalb der künstlerischen Richtung dieses Zeitraums bewegt. Daß er die mit seinem Namen verknüpften Werke selbst geschaffen, ist um so weniger nötig anzunehmen, als selbst die Inschriften mit „fecit" in dieser Zeit oft nur auf die Bestellung und Überwachung der Arbeit, nicht auf ihre eigenhändige Ausführung deuten. Bekannt ist das goldene Bernwardskreuz mit seinen durch vorgelegte breitere Quadrate geschlossenen vier Enden in der Magdalenenkirche zu Hildesheim; und als ein Werk der Gießerei Bernwards ist, seiner Inschrift nach, der mit verschlungenen Verzierungen und im ganzen zierlichen, wenn auch im einzelnen derben Figürchen geschmückte Bronzeleuchter anzusehen, der in derselben Kirche bewahrt wird. Dieser leitet uns zu den großen Bronzearbeiten hinüber, die als Hauptwerke des Bernwardschen Kreises nicht nur, sondern als Hauptwerke der ganzen nordischen Plastik dieses Zeitraums angesehen werden müssen. Seit der Zeit Karls des Großen, der, wie wir gezeigt haben (S. 98), Türen und Emporenbalustraden seines Münsters in Aachen in Bronze gießen ließ, war der Bronzeguß im Reiche der fränkischen und sächsischen Herrscher für einfache Arbeiten fortwährend angewandt worden. Jetzt aber galt es zum ersten Male, wirkliche Kunstwerke in Bronze zu gießen. In Hildesheim handelt es sich um die ehernen Domtüren und um die eherne Säule, die jetzt wieder im rechten Querschiff des Domes aufgestellt ist. Beide Werke stehen ihrem Grundplan nach durchaus auf antikem, ja auf römischem Boden. Zu der Domtür (Taf. 13), die 1015 vollendet gewesen sein soll, hat Bernward sich doch wohl durch die berühmte, ihrer Einteilung nach freilich künstlerischer abgemessene Holztür der Kirche S. Sabina in Rom (S. 54) begeistern lassen.



Taf. 13. Die ehernen Türen am Dom zu Hildesheim.
Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

Die acht Bilder des linken Flügels erzählen in der Richtung von oben nach unten die Genesisgeschichten von der Erschaffung der Menschen bis zur Mordtat Kains. Die acht Bilder des rechten Flügels führen uns in der Richtung von unten nach oben acht Hauptvorgänge des Neuen Testaments von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt des Herrn vor Augen. In der Durchbildung herrscht innerhalb der allgemeinen Verständnislosigkeit für die Körperformen große Willkür und Ungebundenheit. Die Köpfe sind bald zu groß, bald zu klein, die Oberschenkel bald zu dünn, bald zu mächtig; die Nasen fast immer dick und derb, die Augen groß und glotzig. Nirgends herrscht ein Schema, ein Kanon. Die Mähnen der Löwenköpfe der Griffringe sind archaisch steif stilisiert; das Haar der in den Bildern dargestellten Gestalten aber ist mit der Freiheit der römischen Spätzeit gebildet. Selbst der Reliefstil ist nirgends gleichmäßig gewahrt, flache und hohe Stellen wechseln nach Belieben. Bei alledem wird mit äußerst lebendigen Bewegungsmotiven äußerst verständlich erzählt. Es ist eine Kunst, die eine große Vergangenheit zur Voraussetzung hat, mit den zum Teil verblaßten Erinnerungen dieser Vergangenheit aber jugendlich übermütig umspringt. Die jetzt im Dom zu Hildesheim aufgestellte Bernwardssäule (Abb. nebenstehend), die 1022 vollendet gewesen sein soll, knüpft ihrer Gesamtanlage nach an die Trajanssäule in Rom an, die den Bischof offenbar zu diesem Werke angeregt hat. Ein Spiralband, auf dem in scheinbar ununterbrochener Folge, von unten beginnend, die Geschichte des Heilands von seiner Taufe bis zu seinem Einzug in Jerusalem verbildlicht wird, umzieht auch hier die Säule von unten bis oben. Der Kapitellaufsatz ist neueren Ursprunges. Im Gegensatz zum Stil der Domtür tritt hier schon in der Reliefbehandlung und der Gestaltenbildung die Absicht zu antikisieren deutlich hervor. Alles in allem genommen stehen auch diese Werke, so frisch das jugendliche Streben ist, das sich an den Domtüren regt, noch innerhalb der rückschauenden Richtung, die den karolingischen mit dem ottonischen Zeitraum verbindet.



Die Bernwardssäule im Dom zu Hildesheim. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

An künstlerischer Begeisterung hat es den weltlichen und geistlichen Würdenträgern, denen die karolingisch-ottonische Zeit ihre Kunst verdankt, nicht gefehlt; aber diese Kunst, die so gut wie ausschließlich von Geistlichen ausgeübt wurde, war in noch höherem Grade ein Erzeugnis der religiösen als der künstlerischen Begeisterung. Die Kunst ihrer selbst willen auszuüben, waren die christlichen Künstler noch nicht reif. Die Kaiserbildnisse auf den Widmungsblättern der Bilderhandschriften waren nur eine pflichtschuldige Verneigung der geistlichen Künstler vor den weltlichen Bestellern. Die sinnbildlichen Gestalten waren unwillkürliche Erinnerungen an die späte hellenistisch-römische Kunst. Gestalten aus dem Volke konnten höchstens als dekoratives Beiwerk erscheinen. Die Kunst, die Landschaft wiederzugeben, bewegt sich in absteigender Linie. Nur der christliche Bilderkreis wurde weiterentwickelt. Aus

der Darstellung des in der himmlischen Herrlichkeit thronenden Heilands entstanden allmählich die Bilder des Weltgerichts. Mit der Erweiterung und Neuwahl der biblischen Vorgänge, auf die in den Predigten hingewiesen wurde, vermehrten und veränderten sich die Bibelbilder, die an den Wänden der Kirchen, in den Perikopenbüchern (Evangelistarien) und in den Evangelienbüchern (Evangelarien) gemalt wurden. „Die große karolingische künstlerische Bilderbibel", wie Kraus die nunmehr gestaltete ganze Folge nennt, aus der freilich in der Regel nur eine Auswahl getroffen wurde, bestand bereits aus hundert Darstellungen. Hätten die Jahrhunderte, von denen wir reden, auch nichts weiter zustande gebracht als die Einführung der Weltgerichtsbilder in die Kunst, so wäre ihnen doch wenigstens eine Leistung gutzuschreiben, die als kunstgeschichtliche Großtat bezeichnet werden muß.

Das alles waren jedoch nur inhaltliche Neuerungen. In bezug auf die Ausführung war es schon viel, daß es den Malern und Bildhauern dieser Zeit, so eng sie sich bei althergebrachten Darstellungen und Motiven an vorhandene morgen- oder abendländische altchristliche Vorlagen anschlossen, in der Regel, wenn auch nicht immer, doch gelang, die neu hinzugekommenen biblischen Vorgänge im Stil der überlieferten neu zu gestalten. Im übrigen stellte die vorhandene große alte Kunst der Mittelmeerländer sich den jungen germanischen Völkern doch zu übermächtig entgegen, als daß diese aus sich heraus in eigener Formensprache eine neue Ausdrucksweise hätten erfinden können. Es galt zunächst, Hand und Auge an den vorhandenen künstlerischen Formeln zu üben. Ihre nächsten Vorlagen waren aber auch nicht danach angetan, ihre geringe Kenntnis der menschlichen Gestalt und ihrer Bewegungen auf die Höhe wirklichen Kunst- und Naturverständnisses zu erheben; und der Natur selbst stand die ganze Weltanschauung der Zeit zu fern, als daß ihre Künstler es hätten wagen können, sich unmittelbar an sie, die Mutter aller Kunst, zu halten. Es darf uns daher auch nicht wundern, daß die karolingisch-ottonische Kunst, von einigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Baukunst, von einigen Werken der Goldschmiedekunst und von einigen figurenlosen Schmuckseiten der Buchmalerei abgesehen, keine Leistungen hervorgebracht hat, an die irgend eine Nachwelt wieder anknüpfen möchte. Sie selbst war eben vornehmlich Nachweltskunst, deren Formen- und Farbensprache trotz ihres tiefsinnigen und erweiterten Inhalts und trotz ihrer oft prächtigen äußerlichen Gesamtwirkung doch nur ein barbarisches Stammeln in den Lauten einer ewiggültigen, unwiederbringlich verlorenen, zudem dem germanischen Norden volksfremden Vergangenheit war. Die jugendlichen Naturlaute, die hier und da halb unbewußt durchzudringen versuchen, verhallen lange völlig ungehört. Erst ganz am Ende dieses Zeitraumes fangen sie an, häufiger und deutlicher zu werden.

Drittes Buch.

Die christliche Kunst des hohen Mittelalters
(um 1050—1250).

I. Die zweite Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst und ihre Ausläufer im Osten.

1. Einleitung. — Die Kunst des byzantinischen Reiches (um 1050—1250).

Entstehen, Reifen und Vergehen ist das Los aller Einzelerscheinungen in der Kunst- wie in der Naturgeschichte. Neben dem steten Aufsteigen gibt es ein stetes Absteigen. Die Weiterentwickelung im ganzen schreitet so langsam voran, daß die Übergänge kaum bemerkbar sind. Auch die Grenzen zwischen dem früheren und dem hohen, zwischen dem hohen und dem späteren Mittelalter bestehen natürlich nur in dem Bedürfnis der nachgeborenen Forschung, den Stoff zu gliedern. Wenn uns jedoch die Jahre 1050 und 1250 als ungefähre Grenzscheiden des hohen Mittelalters erscheinen, so beruht das nicht nur auf kunst-, sondern auch auf sittengeschichtlichen Erwägungen. Hatte im Abendland doch erst gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts das Christentum eine solche Macht über die Gemüter gewonnen, daß seine Vertreter dem wilden Faustrecht den Gottesfrieden entgegensetzen konnten; hatte sich doch erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts (1054) die endgültige Scheidung der griechischen von der römischen Kirche vollzogen; und fand doch gerade um diese Zeit (1057) jener Wechsel der Kaiserdynastie in Konstantinopel statt, der die zweite Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst einleitete. Man könnte diesen ganzen Zeitraum auch als das Zeitalter der Kreuzzüge bezeichnen, deren Ursachen, die seldschukkischen Christenmißhandlungen in Palästina, bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts zurückreichen, während ihr Ende in Wirklichkeit schon durch die Gefangennahme des Heeres Ludwigs des Heiligen in Ägypten (1250) herbeigeführt wurde. Gerade die Kreuzzüge aber brachten das christliche Abendland in enge Berührung mit dem christlichen Morgenlande; und wenn das byzantinische Reich, das dem gärenden Neuerungstriebe des Abendlandes gegenüber nach wie vor die Nachblüte antik-hellenischen Geistes- und Kunstlebens vertrat, an der großen Volksbewegung der Kreuzzüge von Haus aus auch mehr duldend als handelnd teilnahm, so wurde es doch schon durch seine geographische Lage bald in den Strudel hineingerissen, in dem es schließlich auf ein halbes Jahrhundert verschwand. Die Eroberung und Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) und die Gründung des lateinischen Kaisertumes am Bosporus bedeutete aber auch zugleich das jähe und vorzeitige

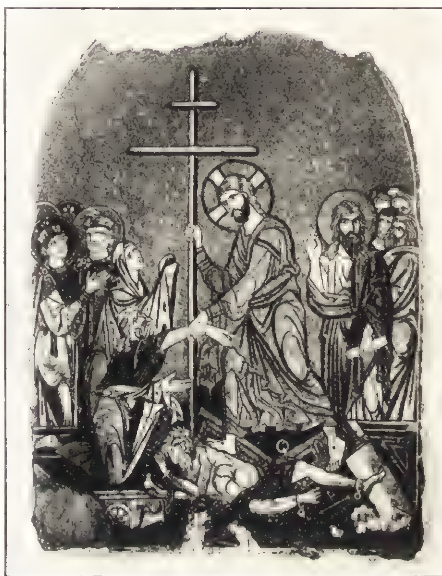
Ende der zweiten Blütezeit mittelbyzantinischer Kunst. Bezeichnet dieses jüngere Mittelalter der byzantinischen Kunst, die Kunst unter den Kaisern aus dem Hause der Komnenen, auch den Gipfel künstlerischer Schematisierung, so fanden ihre Schöpfungen doch ihrer großen technischen Fertigkeit und Feinheit wegen allgemeine Bewunderung. Die Kunst der Komnenenzeit ist die byzantinische Kunst in der Gestalt, wie sie sich dem Gedächtnis der Nachwelt mit allen ihren Schwächen eingeprägt, aber auch in der Gestalt, in der sie einen mächtigen Einfluß auf weite Gebiete des Abendlandes ausgeübt hat.

Die byzantinische Baukunst, deren Geschichte seit Choisys Werk über sie durch viele Einzelstudien französischer und deutscher Forscher bereichert worden ist, schaltete in diesem Zeitraume frei und sicher mit dem ererbten, dem hellenistischen Osten entsprossenen, am Bosporus gereiften Besitze. Von den beiden Haupttypen des früheren mittelbyzantinischen Kirchenbaues, die wir kennen (S. 65), kam der ältere, noch in den Hauptkirchen des Lukasklosters in Phokis und des Klosters zu Daphni vertretene, der den Seitenschub der Hauptkuppel durch ein starkes inneres Strebensystem an acht Stützpunkten auffing, mit verschiedenen Abwandlungen immer noch hier und da zur Verwendung, während der jüngere, in der Theotokoskirche zu Konstantinopel vollendete Typus, der sich nur vier schlanker Stützen und sphärischer Zwickel als Träger der Mittelkuppel bediente, jetzt immer siegreicher in den Vordergrund trat.

Der ältere, massigere Stil erhielt sich erklärlicherweise in der Provinz länger als in der Hauptstadt. Ihm gehören besonders einige Kirchen Altgriechenlands an, wie die Sophienkirchen zu Monemwasia im Südosten und zu Christianu im Westen der peloponnesischen Halbinsel. Zu den Kirchen des Theotokos-Typus aber gehören zunächst einige in Moscheen verwandelte Gotteshäuser Konstantinopels, wie das Kirchlein Mone tes Choras (jetzt Kahrie Dschami) und die anziehende, eigentlich aus zwei viersäuligen Kirchen mit einem doppelt überkuppelten Zwischensaale zusammengesetzte Pantokratorkirche (Zeirek-Klissé-Dschami), deren beide Haupträume kleine Musterkirchen dieser Art sind. Daß dieser Typus sich im 12. Jahrhundert aber auch in Altgriechenland verbreitete, beweisen die beiden zierlichen Kirchen Nea Moni und Merbaka bei Nauplia. Kehren wir endlich wieder auf dem gastlichen Athosberge ein, so treffen wir hier nur zwei Kirchen, die anscheinend vor das Jahr 1300 zurückreichen: das sogenannte Protaton zu Karyäs, das in seiner Kuppellosigkeit auf einem Boden für sich steht, und die Kirche zu Watopädi, die bereits jenen durch zwei Halbrundnischen an den Nord- und Südseiten des viersäuligen Kuppelvierecks kleeblätterartig erweiterten Grundriß zeigt, den alle späteren Kirchen des Berges Athos beibehielten. Für den äußeren Eindruck aller dieser Kirchen, die in ihrer Kleinräumigkeit einen mehr anmutigen als großartigen Eindruck machen, aber bleiben jene „Trommeln" maßgebend, die die Kuppeln hoch über die Kirchendächer erheben und mit ihren hohen Rundbogenfenstern und reichen Gliederungen (S. 65) schmuck und malerisch dreinblicken. Im Inneren aller byzantinischen Kirchen aber verbreiteten nach wie vor die Mosaikgemälde, die sie mit einem Abglanz der himmlischen Herrlichkeiten erfüllten, einen milden Gold- und Farbenschimmer.

Die Hauptdenkmäler der mittelbyzantinischen Mosaikmalerei, die sich durch besondere Feinheit ihrer Glaswürfel auszeichnete, bleiben für uns die mächtigen Darstellungen in der Hauptkirche des hl. Lukas von Stiris und die nicht minder umfangreichen Mosaiken von Daphni, die, später als die Kirchen (S. 65) entstanden, sicher erst der Komnenenzeit, wahrscheinlich erst dem Anfange des 12. Jahrhunderts angehören. Hier wie dort thront

Maria in der Nische der Hauptapsis, blickt Christus als Pantokrator aus der Mitte der Hauptkuppel herab, sind Jugendgeschichten des Heilands in den vier Zwickeln verbildlicht, sind zahlreiche biblische Darstellungen und Heiligengestalten an allen Wänden verteilt. Aber bei näherem Zusehen entdeckt man in Daphni doch manche Abweichungen von St. Lukas, die als Weiterbildungen erscheinen können. Schon in der Mitte der Kuppel fehlen die Engel, die den Pantokrator dort und anderswo dienend umringen; schon in den Zwickelbildern wird die Darbringung durch die Verklärung des Heilands ersetzt. Aber auch die Verteilung der Bilder in den übrigen Räumen weist in Daphni manche Neuerungen auf. Hier zuerst erscheint das Gemälde vom Tode der Jungfrau an der Stelle, die ihm die byzantinische Kirchenmalerei in Zukunft ließ: an der inneren Westwand der eigentlichen Kirche. Die Formensprache der Mosaikbilder aber ist hier vielfach lebendiger als in der Lukaskirche. Hier wie dort senkt der Gekreuzigte, noch mit vier Nägeln angeheftet, sein Haupt noch mit offenen Augen zur Rechten; aber nur in Daphni erkennt man, wie die Arme des Heilands sich unter dem Gewichte des Körpers naturwahr strecken. Im Bilde der Vorhölle (der byzantinischen Darstellung der Auferstehung) zu Daphni aber eilt der Heiland, über den leibhaftigen Satan hinwegschreitend, lebhaft bewegt auf Adam zu, den er mit der Linken emporzieht (Abb. nebenstehend), während er ihn in dem gleichen Bilde der Lukaskirche halb abgewandt nachschleppt.


Christus in der Vorhölle. Mosaik der Klosterkirche zu Daphni. Nach G. Millet.

Die Körperverhältnisse sind in Daphni im ganzen noch wohl beobachtet; und innerhalb der schwarzen Umrisse, die sich nur, wo entschiedene Farbengegensätze aufeinanderstoßen, manchmal zu verlieren scheinen, wird die Farbengebung reicher, heller, mannigfaltiger und bewegter als in St. Lukas. Aber so prächtig die Mosaiken von Daphni auch wirken, von der Freiheit, die die byzantinische Kunst sich zu Anfang der makedonischen Zeit bewahrte, sind doch auch sie schon weit entfernt.

Haben rein byzantinische Schöpfungen dieser Art vorbildlich auf die byzantinische Kunst Italiens gewirkt, so zeigen die Mosaiken, mit denen griechische Hände während der Kreuzzüge einige Kirchen des Heiligen Landes schmückten, doch bereits abendländische Rückwirkungen, die besonders deutlich in den Resten der 1169 entstandenen Mosaikenfolge der Kirche der Geburt Christi zu Bethlehem (S. 21) hervortreten. Der Werdegang der christlichen Kirche durch den Stammbaum Christi (Brustbilder seiner Vorfahren) und die Kirchenkonzile (Abbildungen der Kirchengebäude) waren dargestellt. Große Engelgestalten schweben zwischen den Fenstern des Langhauses; und Blattkranzfriese schlossen den oberen wie den unteren Bildstreifen ab. Die ganze Einteilung atmet hier abendländischen Geist.

Auch von den in den Athosklöstern und in abendländischen Sammlungen erhaltenen Tafelbildern, die die Bilderwände der griechischen Kirchen schmückten, mögen manche bis

ins 12. Jahrhundert zurückgehen. Leichter bestimmbar als sie aber sind die gleichzeitigen byzantinischen Handschriftenbilder.

Die verschiedenen Büchergattungen, die der vorige Zeitraum (S. 70) bevorzugte, bleiben auch jetzt der Tummelplatz der Buchmaler. Die einzelnen Darstellungsgegenstände aber nahmen nunmehr die typische Gestalt an, in der sie in den byzantinischen Mosaiken und Miniaturen weiterleben. Der Goldgrund wurde allgemein. Reiche, aus schematisierten antiken Elementen und blumigen Neubildungen zusammengesetzte, oft den arabisch-persischen verwandte Verzierungen füllten die breiter werdenden Ränder. In den Anfangsbuchstaben, die niemals die räumliche Größe der abendländischen erreichten, herrschte neben massiger werdenden Blattmotiven eine bewegte Tier- und Menschenornamentik. Die menschlichen Gestalten erhielten die langgestreckten Verhältnisse, die abgemessenen Bewegungen, hier und da auch die schweren, faltenlosen oder steiffaltigen Gewänder, die Gesichter nahmen die leblosen, verkniffenen, greisen Züge an, die die spätere byzantinische Kleinkunst kennzeichnen. Die Farbengabe ist um die Mitte des 11. Jahrhunderts in ihrem Zusammenklang von Rosen- und Vergißmeinnichtfarben mit dem herrschenden Gold oft noch licht und hart, wird im Laufe des 12. Jahrhunderts aber düsterer und schwerer. Die grünlichen Fleischschatten werden olivfarbig und braun. Bei alledem sind manche Bilderhandschriften der Komnenenzeit noch wirkliche Prachtwerke.



Die Kreuzigung Christi. Miniatur des byzantinischen Psalters des British Museum (Add. Nr. 19,352). Nach J. J. Tikkanen.

Auf dem Gebiete der volkstümlichen, mit der Feder gezeichneten Psalterillustrationen (S. 69) tritt der Unterschied zwischen den Formen der makedonischen und der komnenischen Zeit schon hervor, wenn man mit den Gestalten des Chludoff-Psalters (S. 70) die langen, steifen, kleinköpfigen Figuren der Gestalten des 1066 geschriebenen Psalters des British Museum (Add. Nr. 19,352) in Tikkanens Wiedergabe vergleicht. Schon das Kreuzigungsbild (Abb. oben) zeigt diese Formen. Von den malerischen Prachtwerken der komnenischen Hofmalerei aber bewahrt z. B. die Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 79 Coislin) die für Nikephoros Botoniates (1078 bis 1081) geschriebenen Reden des Chrysostomus, eine Handschrift, deren formlose Gestalten, steife Gewänder und ausdruckslose Gesichter berüchtigt sind, während ein Märtyrerbuch des British Museum (Nr. 11,870) vom 12. Jahrhundert außer den mageren Körperformen und den steifen Gewandfalten auch die düsterere Farbensprache des rückschreitenden Zeitalters verrät.

Die Hauptwerke der angewandten Malerei aber bleiben auch jetzt die byzantinischen Seidenstickereien. Dem Übergang vom 11. zum 12. Jahrhundert wird das Prachtgewand der Schatzkammer der römischen Peterskirche angehören, das irrtümlich als „Dalmatika Karls des Großen" bezeichnet wird. Auf seiner Vorderseite thront die edle Gestalt des Heilands auf dem Regenbogen. Die durch Gold- und Silberstickerei hergestellten Bilder heben sich prächtig vom blauen Seidengrunde ab.

Die gleiche Formensprache wie die Handschriftenbilder, in ihrer Art aber vielleicht eine noch feinere Vollendung der Technik zeigen die besten Werke der byzantinischen Reliefbildnerei der Komnenenzeit. Die Elfenbeinplastik ist auch jetzt noch tonangebend. Wie lang erscheinen die Gestalten, wie gemessen die Bewegungen, wie schwer die Gewänder auf der schönen Tafel des Pariser Münzkabinetts, die den erhöht stehenden Heiland segnend zwischen dem Kaiser Romanos Diogenes (1068—71) und seiner Gemahlin darstellt! Wie geziert in der Haltung und im Ausdruck muten uns die Halbfiguren des Heilands, Marias und der Heiligen auf dem Elfenbeindeckel eines byzantinischen Holzkastens des 12. Jahrhunderts an, den das Nationalmuseum in Florenz verwahrt! Welches Weltrufes aber auch die Bronzegießereien am Bosporus sich damals noch erfreuten, beweisen einige eherne Kirchentüren Italiens, deren Herkunft aus Konstantinopel urkundlich oder inschriftlich gesichert ist. Ihr Figurenschmuck besteht allerdings meist aus nielloartiger Arbeit, deren eingravierte Zeichnung durch eingelegte Gold- und Silberfäden gehöht ist. Hände, Köpfe und Füße sind auch wohl aus Platten des Edelmetalles gebildet und hier und da mit farbigem Glasfluß überschmolzen. Die vier großen Felder der Mitteltüren des Domes von Amalfi (1066), die Türen der Kirche S. Angelo unter dem Monte Gargano (1076) sowie der Kathedralen zu Troja, Atrani (1087) und Salerno (1099) zeigen köstliche Arbeiten dieser Art. In Rom war die 1070 durch Staurakios in Konstantinopel ausgeführte, mit 54 Bildfeldern geschmückte Tür der alten Basilika S. Paolo fuori le mura ein Hauptwerk dieser byzantinischen Technik. Ihre Überreste werden in einem Sakristeischranke der neuen Kirche aufbewahrt. Die langgezogenen Körperverhältnisse kennzeichnen auch hier das Ende des 11. Jahrhunderts.

Unter den byzantinischen Goldschmiedearbeiten dieser Zeit ist besonders die „Stephanskrone" des Pester Nationalmuseums bestimmbar. Ist sie doch mit den Bildnissen des Komnenenkaisers Michael Dukas (1071—78) und seines Bruders Konstantin geschmückt; und zeigen ihre Bilder des Heilands, der Erzengel und anderer Heiligen doch den glatten byzantinischen Stil dieses Zeitraumes.

Die Kunst der komnenischen Kaiserzeit war, trotz ihres Verfalls im 12. Jahrhundert, immer noch national-neugriechische Kunst; sie stand ihrem wirklichen Können und Verständnis nach immer noch auf einer höheren Stufe als die gleichzeitige abendländische Kunst, deren selbständiges Ringen nach Neuem freilich wärmer zu unserem Herzen spricht. Sie war dementsprechend, wenn sich auch nicht alle Kunstländer ihr unterwarfen, doch immer noch die führende Kunst Europas, besonders des östlichen Nordens, aber auch Italiens, wenigstens Unteritaliens, Siziliens und Venedigs, wo, wie wir sehen werden, auf einer Reihe geheiligter Kunstherde noch ihr eigenes Feuer flammte.

2. Die Kunst Rußlands von 1000 bis 1250.

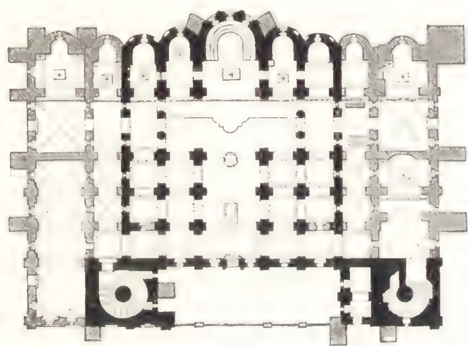
Nowgorod war die nördliche, Kiew die südliche Hauptstadt des jungen russischen Reiches, als das Christentum unter Wladimir I. 988 zur russischen Staatsreligion erhoben wurde.

Die ersten russischen Kirchen sind, wie alle altrussischen Gebäude, Holzbauten gewesen. Selbst die Desjatinnajakirche in Kiew, die Wladimir I. 989—996 zugleich als seine Grabkirche errichtete, wird von den russischen Archäologen im wesentlichen als Holzbau wiederhergestellt. Mit den griechischen Priestern und Mönchen aber kamen griechische und auch wohl armenische Maler und Baumeister ins Land; und diese führten nach dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts den Steinbau in Rußland ein. Die russische Kunst blieb dementsprechend bis zur

mongolischen Eroberung, die Rußland gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts heimsuchte, eigentlich ein Zweig der byzantinischen Kunst, der freilich manche Blätter und Blüten besonderer Art trug. Doch ist man neuerdings geneigt, bei der Entstehung der russischen Baukunst den armenischen Vorbildern eine noch größere Rolle zuzuweisen als den byzantinischen im engeren Sinne.

Unsere Kenntnis der russischen Kunst, die Viollet le Ducs Werk über sie nur wenig vermehrte, ist erst durch die zusammenfassende Schrift von Nowitzky und die Prachtwerke von Butowsky, von Ainalow und Rjedin und von Souslow, denen wir, zum Teil von eigenen Reiseerinnerungen gestützt, folgen, wesentlich gefördert worden.

Die Baukunst behält gerade in Rußland die Führung. Vielleicht die älteste erhaltene, wenngleich nur in den unteren Teilen ihrer Mauern und Pfeiler ursprüngliche russische Kirche ist die Kathedrale von Tschernigow, die, im ersten Drittel des 11. Jahrhunderts entstanden, eine Vierpfeilerkirche mit nur einer, von hoher Trommel getragener Kuppel, mit einer Vorhalle und mit drei auch von außen halbrunden Ostapsiden war. Zu den ältesten russischen Steinkirchen gehören dann aber vor allen Dingen die Sophienkathedralen zu Kiew (Abb. nebenstehend) und zu Nowgorod, von denen jene 1037, diese 1052 vollendet war. Ihrem ursprünglichen Grundriß nach erinnern beide mit ihren enggestellten Pfeilern im breiten Hauptsaal vor dem querschiffartigen Kuppelraum an die Nikodemoskirche (S. 65) zu Athen, zugleich aber an basilikale abendländische Anlagen. Jedes der fünf Schiffe des Kiewer und der drei Schiffe des Nowgoroder Baues mündet im Osten in eine Apsis. Beide Kirchen sind jedoch durch Erweiterungsbauten so verändert worden, daß nur noch der Kern ihres durch nur eine Flachkuppel bedeckten, durch reichen Mosaiken- und Freskenschmuck belebten Inneren eine Vorstellung von ihrem ursprünglichen, ernsten, dunklen Eindruck gewährt.



Grundriß der Sophienkathedrale zu Kiew. Die schwarzen Teile bezeichnen den ursprünglichen Plan. Nach A. P. Nowitzky.

Die russischen Kirchen des 12. Jahrhunderts stehen schon auf etwas anderem Boden. Die neue, 1116 gegründete Hauptstadt Wladimir an der Kljasma erhob sich jetzt zu ihrer höchsten Blüte. Zwischen 1138 und 1161 wurde hier die große, der Himmelfahrt Mariä geweihte Kathedrale errichtet, deren Grundriß noch dem der Sophienkathedrale zu Nowgorod gleicht, während die Tonnengewölbe ihrer Schiffe, die auch im Dache unverhüllt hervortreten, draußen an der Vorderseite als Halbrundgiebel erscheinen, die sich mit den dünnen hohen Halbsäulen, auf denen sie ruhen, zu Blendarkaden vereinigen. Lombardische Baumeister, die nach Rußland berufen wurden, sollen diese Gestaltung erdacht haben. An sie lehnte sich nun eine einheimische russische Bauschule an, der 1176 die Klosterkirche zu Ssusdal und 1194—95 die berühmte Demetriuskathedrale zu Wladimir entsproß, die im 19. Jahrhundert stilgerecht hergestellt worden ist. Ihre Süd-, Nord- und Westfassaden zeigen jene durch die vortretenden Tonnengewölbe gebildeten hohen Blendarkaden, deren drei Rundbogen zugleich statt jedes Kranzgesimses ihren oberen Abschluß bilden; eine von Kragsteinen getragene Bogengalerie aber trennt das untere vom oberen Stockwerk. Die Einzelheiten erinnern hier mehr an den westlich-romanischen als an den byzantinischen Stil.

In noch höherem Maße zeigt sich dies an anderen, etwa gleichzeitigen Bauten, wie an der Kapelle des Bogolinbow-Klosters bei Wladimir, deren Äußeres fast völlig „romanisch“ wirkt, und wie an der nicht weit davon am Nerlflusse gelegenen Mariä-Schutz-Kirche, deren Portal im Rundbogen über korinthisierenden Säulen mit eigentümlich stilisierten Akanthusblattreihen verziert ist. Weiter westlich verbindet die Spaso-Miroschskijsche Klosterkirche zu Pskow die einfache, mit drei Rundapsiden ausgestattete Vierpfeileranlage der alten Kathedrale von Tschernigow mit einem an jeder Seite weit hervortretenden Giebelbau, der an armenische Vorbilder (S. 75) erinnert. Die Tatarenherrschaft über Rußland, die um 1250 eine vollendete Tatsache war, aber führte dann der russischen Baukunst jene Flut fremder Einzelmotive zu, auf deren Grund sich, nachdem sie sich verlaufen, eine russische Nationalkunst erhob.

Die ältere Malerei Rußlands ist schlechthin byzantinische, von griechischen Händen ausgeführte Kunst. Dementsprechend nimmt im malerischen Schmuck der älteren russischen Kirchen zunächst die Mosaikmalerei den größten Raum ein, während die Freskomalerei sich auf die Nebenräume beschränkt. Auch in den Haupträumen der Sophienkathedrale zu Kiew, deren teilweise erhaltener Bildschmuck sich eng an die Mosaikenfolgen der byzantinischen Kirchen anschließt, herrscht das Goldgrundmosaik: in der Mittelapsis erscheint Maria als Fürbitterin mit erhobenen Händen; im Mittelrund der Hauptkuppel strahlt das Brustbild des Heilands „Pantokrator“, umgeben von den vier Erzengeln. Aber schon die Passionsdarstellungen in den Tonnengewölben sind Fresken. Die Formensprache ist die der späteren Makedonierzeit in Byzanz. Die noch braunschattige Farbengabe ist heller in den Heiligenbildern, gedämpfter in den biblischen Gemälden. Wie in Daphni sind schon hier die Obergewänder dunkler als die Unterkleider. Von besonderer Bedeutung aber sind die sittenbildlichen Fresken aus dem byzantinischen Hof-, Fest-, Zirkus- und Jagdleben neben den Chortreppen. Das Bild der Eichhornjagd bringt hier, wie wir mit O. Wulff annehmen, sogar ein Stück russischen Volkslebens zur Anschauung.

Das 12. Jahrhundert spiegelt auch in Rußland den Wandel der byzantinischen Formenauffassung wider. In den Abendmahlsmosaiken der 1108 gegründeten Michailowschen Klosterkirche zu Kiew treten uns jene langgestreckten, kleinköpfigen Gestalten entgegen, die der östlichen Kunst dieser Zeit überall geläufig sind. In den Fresken des 1140 gegründeten Kyrillschen Klosters bei Kiew aber machen sich in den Gesichtszügen und den Bewegungen hier und da die derberen slawischen Eigenheiten bemerkbar, von denen auch die Gemälde der Georgskirche zu Alt-Ladoga nicht frei sind.

Die russische Tafelmalerei spielt schon wegen der Bedeutung der eigentlichen Bilderverehrung in der russischen Andacht eine wichtige Rolle. Je älter und je byzantinischer die Heiligenbilder dieses Zeitraumes in Rußland sind, um so besser sind sie auch. Das sogenannte Wladimirsche Muttergottesbild in der Kathedrale der Himmelfahrt Mariä zu Moskau gilt als eines der ältesten und besten. Der Goldgrund und die starre spätbyzantinische Gesamthaltung, die durch die entstellende Bekleidung der gemalten Gestalten mit wirklichem Goldblech noch betont wird, bleiben ein Erbteil der russischen Heiligenmalerei.

Auch die Miniaturmalerei wurde in den Klöstern Rußlands anfangs von griechischen Händen geübt, denen sich jedoch bald slawische zugesellten. Als älteste wirklich russische Bilderhandschrift gilt das ostromirische Evangeliar von 1057 in der kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg. Die Figurenbilder stehen hier, trotz der ausgesprochen slawischen Gesichtszüge, die z. B.

der Apostel Markus zeigt, noch auf byzantinischem Boden. Seltsam aber muten uns schon hier die aus Blatt-, Blüten- und Tierkopfmotiven zusammengesetzten, in einem nordisch-byzantinischen Mischstil gehaltenen Zierbuchstaben an, aus deren oberem Teil uns maskenartige Tier- oder Frauenköpfe anstarren. Bis tief ins 13. Jahrhundert hinein bewahren die Zierleisten und Anfangsbuchstaben der russischen Handschriften in ihrer Zusammensetzung aus Bandflecht-, Blüten- und Tiermotiven und in ihrer lebhaften, Rot und Blau bevorzugenden Färbung eine breitspurige Besonderheit, die sie von byzantinischen Werken unterscheidet.


Vogelschlingbuchstaben einer armenischen Bibel von 1375. In der Mechitharistenbibliothek zu Wien. Nach J. Strzygowski. Vgl. Text, S. 133.

Von der russischen Bildnerei läßt sich nur wenig berichten. Die berühmten „Korssunschen" Holztüren an der Sophienkirche zu Nowgorod sind im 12. Jahrh. in Deutschland entstanden; und westlich-romanisches Empfinden mit slawischen Einzelzügen tritt uns auch in dem bildnerischen Schmuck der Demetrius-Kathedrale zu Wladimir und der Mariä-Schutz-Kirche am Nerlifluß entgegen. Höchst merkwürdig aber ist das Relief der Himmelfahrt Alexanders des Großen auf seinem Greifenwagen in der Demetrius-Kathedrale zu Wladimir; gerade im Vergleich mit derselben Darstellung in der Markuskirche zu Venedig, aus der es hervorgegangen, zeigt es in lehrreichster Weise, wie die gezierte korrekt-byzantinische Formensprache sich unter russischen Händen in kindlich unbeholfenes Lallen verwandelte.

3. Die armenisch-georgische Kunst im hohen Mittelalter.

Die armenisch-georgische Kunst (S. 74) unterlag seit dem Ende des 11. Jahrhunderts in manchen Beziehungen türkisch-arabischen Einflüssen. Die Grundform der Kirche blieb, wie die kleine Kirche Surb-Grigor zu Ani von 1215 es zeigt, freilich die alte; eine wie willige Aufnahme jetzt aber die Verzierungen des Islams fanden, verrät schon die kufische Inschrift (Bd. I, S. 576) von 1063 an einer Kirchenpforte zu Gelathi in Georgien. Hier kehrte man jetzt übrigens von den armenischen zu den byzantinischen Hauptformen zurück. An der großen Klosterkirche zu Gelathi (1089 bis 1126) treten die drei östlichen Apsiden, mit Vieleckseiten ummauert, in echt byzantinischer Weise hervor; und in die armenische Ornamentik, die sich gerade in Georgien jetzt üppig entfaltete, drangen neben den türkisch-arabischen Ziermustern dementsprechend jetzt auch wieder echt byzantinische Pflanzenranken ein.



Initial-E einer byzantinischen Handschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin (a) und einer armenischen Handschrift von 1469 im Besitz des Dr. Martin in Helsingfors (b). Nach J. J. Tikkanen. Vgl. Text, S. 133.

Die armenische Malerei läßt sich heute nur noch in den Bilderhandschriften verfolgen, in denen jetzt auch die eigentlichen Figurenbilder auf byzantinischer Grundlage ein immer armenischeres Gepräge erhalten. Schon in den Kanonestafeln des 1193 entstandenen armenischen Evangeliars in S. Lazzaro bei Venedig treten Dreiviertelbogen neben die Rundbogen, nehmen Säulenknäufe und Fußstücke die armenische Kugelgestalt an und machen sich persische Einflüsse in den scharfen Einzelheiten der Blumenzieraten geltend. Seit dem

13. Jahrhundert aber tritt eine wirklich armenische Handschriftenmalerei auf, die sich bis in das 16. Jahrhundert herab kaum mehr verändert hat. Die eigentlichen Bibelbilder erweisen sich auch hier als Kopieen byzantinischer Vorbilder mit geringen örtlich bedingten Zutaten. Dagegen erhalten weltliche Vorgänge mit Vorliebe ein asiatisches Gepräge. Die eigentlichen Verzierungen aber bewegen sich in den bereits (S. 76) geschilderten Gleisen folgerichtig weiter. Die Vogelschling-Ornamentik wird trotz ihren altchristlichen Grundlagen zur armenischen Nationalkunst. In ihrer vielseitigsten Ausbildung treten uns die Vogelschling- und Schlingknotenbuchstaben (Abb. S. 132, oben) in einer Bibel von 1375 in der Mechitharistenbibliothek zu Wien entgegen. Neben ihnen aber erscheinen als Randverzierungen jene Palmettenstäbe und Palmettenfüllungen, aus denen Sirenen hervorblicken. Auf den byzantinischen Ursprung ähnlicher Motive in dem Buchstaben E einer armenischen Handschrift des 15. Jahrhunderts (Abb. S. 132, unten) hat Tikkanen aufmerksam gemacht. Gerade als Mischkunst hat diese nationale armenische Kunst einige entwickelungsgeschichtliche Bedeutung. Aber sie selbst hat wenig gefördert und nichts weitergegeben.

II. Die Kunst Italiens im hohen Mittelalter (um 1050—1250).

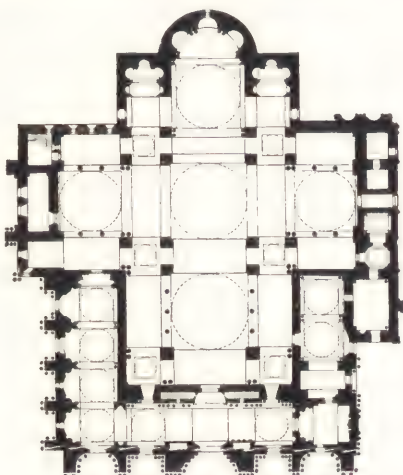
1. Einleitung. — Die byzantinische und byzantinisierende Kunst Venedigs und Unteritaliens.

Aus der großen Völkermischung, die sich um die Mitte des 11. Jahrhunderts im Abendlande vollzogen hatte, ging die lateinische Rasse zunächst als Siegerin hervor, insofern ihre Sprache die anerkannte Sprache der römischen Weltreligion und der abendländischen Wissenschaft blieb; die neuen Volkssprachen aber, die, in den Grenzen des altrömischen Kaiserreiches durch die Mischung mit der Sprache der germanischen Machthaber entstanden, zu den ersten Trägerinnen der ritterlichen Dichtkunst des Mittelalters wurden, sind von der Wissenschaft als „romanisch" bezeichnet worden. Als „romanisch" hat man dementsprechend etwas voreilig seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts auch den Kunststil, zunächst den Baustil dieser Zeit, bezeichnet, ja für die bildenden Künste hat man diese Bezeichnung auch auf die germanischen Länder ausgedehnt, deren Völker ihrer eigenen Sprache treu geblieben waren. Indessen fängt die Gegenwart unter Strzygowskis beredtem Vortritt an, sich wieder der Frage zuzuwenden, ob der seit einigen Menschenaltern als romanisch, früher aber schlechthin als byzantinisch bezeichnete Baustil nicht in der Tat orientalischen Ursprungs sei; ja, die „byzantinische Frage", d. h. die Frage nach dem Einfluß der byzantinischen auf die abendländische Kunst, hat ein ganz anderes Ansehen dadurch gewonnen, daß nicht erst der griechische, sondern der weiter östliche Osten, in dem die Klöster entstanden, als der Ursitz der sogenannten „romanischen" Kunst, die im wesentlichen Klosterkunst blieb, gefeiert wird. Wir kommen darauf zurück. Für Italien liegt diese Frage von vornherein insofern anders als im Norden, als weite Strecken Italiens, die zum Teil erst vor kurzem dem byzantinischen Reiche entrissen worden waren, in künstlerischer Beziehung offensichtlich während dieses ganzen Zeitraumes in stärkster Abhängigkeit vom christlichen Osten blieben. Wir beginnen unsere Umschau im Anschluß an die Betrachtung der byzantinischen Kunst daher folgerichtig mit der Kunst eben dieser Teile Italiens, Venedigs im Norden, des Normannenreiches im Süden Italiens und auf Sizilien. Hier wie dort wiesen zunächst die Handelswege auch auf

künstlerische Beziehungen zum Osten hin; und in Unteritalien tat das alte „großgriechische“ Blut das Seine dazu, die Beziehungen zu fördern.

Unter den reichen alten Küsten- und Inselstädten der nach Osten gewandten Nordwestecke des Adriatischen Meeres hatte Venedig sich schon 811 zur Hauptstadt emporgeschwungen. Die Insellage der prächtigen Lagunenstadt erwies sich als Schirm ihrer Freiheit, ihr Unternehmungsgeist füllte sie mit den Schätzen der ganzen bekannten Welt, ihr guter Geschmack machte sie allmählich zu einer der eigenartigsten und schönsten Städte dieser Erde. Der Flügellöwe, das Sinnbild ihres Schutzheiligen, des Evangelisten Markus, wurde zum Wahrzeichen der stolzen Meerbeherrscherin, die nach der Eroberung Konstantinopels durch ihren Dogen Enrico Dandolo (1204) als anerkannte Vormacht Europas dastand.

Einzelne erhaltene Palastfassaden „romanischen“ Stils, wie der Fondaco de' Turchi (Stadtmuseum), Palazzo Dandolo (Farsetti) und Palazzo Loredan, die noch heute ihre Rundbogenhallen in der grünen Wasserfläche des Canale Grande spiegeln, zeigen bereits, wie geschickt die Baumeister der Lagunenstadt den Stil ihrer Palastfassaden den Wasserstraßen, an denen sie lagen, anzupassen verstanden. Die Überhöhung der Rundbogen der Halle des Fondaco de' Turchi weist schon auf östlichen Ursprung hin. Venedigs Kirchenbaukunst dieser Zeit aber vertritt ein Prachtbau statt vieler: die 1094 geweihte Markuskirche, in deren drei Apsiden und deren west-östlichen Umfassungsmauern vielleicht noch Teile des jüngstvorhergegangenen, zwischen 976 und 1008 errichteten Gebäudes erhalten sind. Ihrer Gestalt nach ist die Markuskirche ein Zentralbau, eine byzantinische Fünfkuppelkirche über kreuzförmigem Grundriß (Abb. nebenstehend). Als ihre Vorbilder erscheinen einerseits die Apostelkirche, anderseits aber auch die Irenenkirche zu Konstantinopel. Die vier Kreuzesarme, über deren Vierung sich die auf Zwickeln ruhende Hauptkuppel erhebt, sind dreischiffig. Die Mitte jedes Armes nimmt ein mächtiges, durch weite Rundbogen verbundenes kuppeltragendes Pfeilerviereck ein: die Bogen der zweistöckigen Nebenschiffe öffnen sich durch Säulenstellungen nach dem Mittelraum. Der westliche Kreuzesarm wird von einer Vorhalle umfaßt, deren vordere Außenseite (Taf. 14, oben) in fünf mächtige halbrunde, von Marmorsäulenreihen getragene Nischenportale aufgelöst ist, über denen fünf Halbrundbogen die Schauseite bekrönen. Die äußere Umkleidung des Gebäudes mit Marmormustern und Säulen gehört noch dem 12. Jahrhundert an. Den phantastischen Eindruck des Äußeren aber vollendet der spätgotische Besatz, der die krönenden Fassadenbogen mit Kielbogen, kleinen Baldachinen, Kriechblättern und Statuen wie mit Goldschmiedearbeit einfaßt. Die Fülle der antiken oder frühmittelalterlichen, aus allen Nachbargegenden herbeigeschafften vielfarbigen Marmorsäulen, die im Äußeren wie im Inneren der Kirche angebracht worden, ist erstaunlich; noch erstaunlicher die Vielgestaltigkeit ihrer frühmittelalterlichen abend- und morgenländischen Kapitelle. Wirkt das Äußere, dessen Farbenglanz durch die Mosaiken der Bogenfelder erhöht wird, märchenhaft asiatisch bei zerfahrener



Grundriß der Markuskirche in Venedig. Nach G. Dehio und G. v. Bezold.



Außenansicht.



Innenansicht.

Taf. 14. Die Markuskirche in Venedig.

Nach Photographieen von Fratelli Alinari in Florenz.

Linienführung und unruhig schillender Gesamthaltung, so empfängt uns das Innere (Taf. 14, unten) um so einheitlicher und ruhiger in sich abgeschlossen. Die unteren Wandteile glänzen in prächtigen Marmormustern, während Mosaiken auf Goldgrund von allen oberen Flächen, Bogen und Wölbungen herabstrahlen. Die malerische Flächenhaftigkeit der inneren byzantinischen Kirchenausschmückung tritt uns hier in der ganzen Armut ihrer baulichen Gestaltungskraft, aber auch in ihrer ganzen raumabschließenden Großartigkeit mit stimmungsvoller Feierlichkeit aus geheimnisvollem Helldunkel entgegen.

Der Einfluß der Markuskirche machte sich im weiten Umkreise Venedigs geltend. Im Mittelpunkt einer „Schule der Markuskirche" steht, wie Rathgens dargetan hat, der Neubau des 12. Jahrhunderts von S. Donato zu Murano, dessen Ostseite von außen freilich schon von einer reichen romanischen Rundbogengalerie umzogen ist.

Der plastische Schmuck der Markuskirche, den zuletzt Gabelentz im Zusammenhang erörtert hat, spiegelt die ganze venezianische Bildhauerei dieses Zeitraumes wieder. Manches ist griechische, aus dem Osten eingeführte Arbeit. Die hinteren Säulen des Altar-Baldachins sind „romanische" Nachahmungen der vorderen, altchristlichen, die wir (S. 55) kennen gelernt haben. Die „Geburt Christi" über dem Nordportal erinnert noch stark an byzantinische Elfenbeinplastik. Die acht „Barmherzigkeiten" und acht „Tugenden" über dem Mittelportal der Hauptfassade aber weisen in ihrer abendländischen Belebtheit, wenn sie auch noch dem 13. Jahrhundert angehören, trotz ihrer Aufnahme einzelner antiker Motive über die Stilgrenzen unseres Zeitraumes hinaus.

Auch die venezianische Malerei dieser Zeit lernen wir zunächst aus den Mosaiken der Markuskirche kennen. Der Gesamtplan ihres Mosaikenschmuckes, der dem der Athoskirchen verwandt ist, muß auf die Entstehungszeit der Kirche zurückgeführt werden. In der Apsis ist nicht nach byzantinischer Art die Madonna, sondern nach abendländischer Art der thronende Christus dargestellt. Nach byzantinischer Art aber sind die unteren Wandteile mit zahlreichen einzelnen Heiligengestalten bedeckt, während Bilder aus dem Leben Christi und der Heiligen die oberen Teile der Wände und die Gewölbe schmücken. In der Mittelkuppel thront auch hier der Heiland auf dem Regenbogen, umgeben von den zwölf Aposteln, denen Maria als Orans (S. 9 und S. 68) sich gesellt. Byzantinisch sind die Darstellungen aller fünf Kuppeln und der Hälfte der Gurtbogen; und im Grunde byzantinisch sind auch die Schöpfungsbilder der Vorhalle, die sich, wie Tikkanen nachgewiesen hat, an die griechische sogenannte Cotton-Bibel (S. 50) der frühchristlichen Zeit anschließen. Was die gotische Zeit, die Renaissancezeit und die Neuzeit ausgebessert und hinzugefügt haben, steht natürlich auf anderem Boden. Den feierlichen und strengen byzantinischen Stil des 11. und 12. Jahrhunderts zeigen die Kuppelbilder. In den Mosaiken der Vorhalle aber spricht sich ein lockerer, der Wirklichkeit in derben Einzelzügen folgender, schon mit abendländischem Empfinden verquickter griechischer Stil des 13. Jahrhunderts aus.

Byzantinisch erscheinen im wesentlichen auch die Kirchenmosaiken der Venedig benachbarten Inseln. Sowohl der alte Dom von Torcello (S. 35) als auch der Dom von Murano zeigen in ihren Chornischen noch Maria statt des Heilands: in Torcello erscheint sie, wie in der Sophienkirche zu Thessalonich (S. 67), thronend mit dem Kinde, in Murano, wie in Nea Moni auf Chios (S. 68), betend mit erhobenen Händen, ohne das Kind. Das große Mosaik des Jüngsten Gerichts an der inneren Westwand des Domes von Torcello, das dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört, aber zerfällt in fünf übereinander angeordnete

Streifen, von denen der oberste in mehr denn doppelt so großen Gestalten als die anderen den Erlöser in der Vorhölle nach byzantinischer Art wiedergibt. Einzelne abendländische Züge gesellen sich im Weltgericht den byzantinischen. Erst im nächsten Zeitraum aber, und dann noch langsam, schlossen Venedig und sein Gebiet sich der im Abendlande entstandenen künstlerischen Bewegung an.

Unteritalien und Sizilien, um deren paradiesische Gefilde seit Jahrhunderten arabische Ägypter, byzantinische Griechen und langobardische Germanen gekämpft hatten, entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts durch die Tapferkeit und die Klugheit der normannischen, d. h. der in der Normandie schon halb zu Franzosen gewordenen skandinavischen Eroberer zu einem monarchischen Einheitsstaate, der bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts unter normannischer Herrschaft blieb, von 1194 bis zum Ende dieses Zeitraumes aber unmittelbar unter der deutschen Kaisermacht stand. Als am Hofe Kaiser Friedrichs II., des „Königs beider Sizilien", die italienische Dichtkunst in jungfräulicher Schlichtheit und Anmut ihre Schwingen regte, waren diesseits wie jenseits der Straße von Messina bereits alle jene Prachtbauten entstanden, in denen byzantinische, normannische, sarazenische und lateinische Sonderzüge sich zu einem neuen Ganzen von blendender Eigenart, wenn auch nicht eben von großer Entwickelungsfähigkeit, verbanden.

In der Baukunst des unteritalischen Festlands rangen während der Normannenzeit die eindringenden neuen Kunstweisen mit der byzantinischen Überlieferung. Als flachgedeckte Basiliken älterer oder normannischer Art müssen einige jetzt modernisierte Kirchen, wie die Kathedralen von Salerno und Ravello, hervorgehoben werden, denen auch die wohlerhaltene, durch ihren Freskenschmuck berühmte, querschifflose Kirche S. Angelo in Formis bei Capua sich anschließt. Der Dom von Salerno, eine normannische Pfeilerbasilika, hat einen Vorhof mit antiken Säulen, die durch überhöhte Bogen verbunden sind; und wie hier, so melden sich in den meisten Kirchen selbst dieser Art im einzelnen byzantinische oder sarazenische Motive. Die stattliche Kathedrale von Bari und die Kirche S. Niccola e Cataldo zu Lecce tragen über einem ursprünglich romanischen Aufbau eine byzantinische Achteckkuppel. Schon in ihrem Grundriß und Aufbau zeigen die Kuppelkirchen S. Andrea und S. Francesco in Trani, der Dom zu Canosa und die von Diehl besprochene Abteikirche S. Maria del Patir bei Rossano eine Vermischung abendländischer und byzantinischer Gestaltungsweise. Rein byzantinisch endlich, wie die Kirche zu Rossano (S. 76), sind die von H. Schulz bekannt gemachte sogenannte Cattolica zu Stilò und die Kirche S. Giovanni degli Eremiti in Palermo.

Ausgezeichnet sind viele dieser festländischen Kirchen Unteritaliens durch den Reichtum der Schmuck- und Zierarbeiten an ihren Türpfosten, Türstürzen, Türflügeln und ihrer ganzen Inneneinrichtung. Römische und sarazenische Kunstweise mischen sich auch hier mit der byzantinischen. Reiches stilisiertes Blattrankenwerk steht neben Rosetten und rein geometrischen Zieraten. Spielend wird oft das Tierleben hineingezogen. Man betrachte nur die üppigen Arabesken an einem Türpfosten des Domes zu Salerno (1099), in denen sich als eigentlicher Vertreter des Ostens sogar ein Kamel in den Blütenranken breitmacht (Abb. S. 137).

In der wirklichen Bildnerei herrscht byzantinisches Grundgefühl bei verderbter Formensprache. Ein merkwürdig aus ungleichartigen Reliefstafeln zusammengesetztes Werk der Elfenbeinschnitzerei ist der um 1100 entstandene Altarvorsatz (Paliotto), der in der Sakristei

des Domes zu Salerno aufbewahrt wird. Die schlanken, verhältnismäßig reinen Formen des Nackten in den Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte haben nichts mit den schwülstig verschrobenen Formen zu schaffen, in denen Christus am Kreuze gebildet ist. Von den Portalbildwerken in Marmor seien die von selbständigerem Empfinden erfüllten Reliefbilder aus dem Leben der Erzväter am Hauptportal des Domes zu Trani (nach 1150) hervorgehoben. Im Inneren der Kirchen werden die Kanzeln und Bischofsstühle am Ende des 11. Jahrhunderts oft von Säulen getragen, die auf Löwen oder kauernden Menschengestalten, Sinnbildern überwundener Mächte, ruhen, oder sie sind mit Reliefs verziert, die ebenfalls, wie der Kampf Simsons mit dem Löwen oder der Kampf Georgs mit dem Drachen, die Überwindung der Mächte der Finsternis durch die Macht des Lichts veranschaulichen. Beispiele sind die Bischofsstühle des Meisters Romoaldus in S. Sabino zu Canosa (um 1088) und in S. Niccolò zu Bari. Später verdrängten die unfigürlichen, wenn auch manchmal mit Pflanzen- und Tiermotiven vermischten, meist geometrischen Flächenverzierungen in farbigem Stein- und Glasmosaik auf weißem Marmorgrund auch in Unteritalien den bildnerischen Schmuck. Diese Verzierungsart scheint durch die griechischen Künstler, die der Abt Desiderius nach Monte Cassino berufen, vom Osten nach dem Abendland eingeführt worden zu sein und sich von hier einerseits nach Rom, anderseits nach dem Süden Italiens verbreitet zu haben. Zu ihren reichsten Werken gehören hier die Kanzeln (von 1175), die Chorschranken, die Sängerbühne und die Osterkerzensäulen im Dom zu Salerno. Endlich die Kirchentüren. Gerade die Bronzetüren dieser Gegenden zeigen, in welchem Grade Unteritalien damals noch von Byzanz abhängig war. Die Niellotüren mit eingelegter Arbeit an den Domen von Amalfi, Atrani, Salerno u. s. w. waren, wie wir gesehen haben (S. 129), in Konstantinopel selbst gearbeitet. Seit dem 12. Jahrhundert traten einheimische unteritalienische Meister an die Stelle der byzantinischen, deren Spuren sie anfangs nachahmend folgten, um dann mit zunehmender Selbständigkeit vom Niello, d. h. der Liniengravierung mit Kittfüllung, und der eingelegten Arbeit zum Bronzerelief überzugehen. Von einem Meister Oderisius Berardus zu Benevent wurden 1119—27 die Türen am Dome zu Troja gegossen, die die Niellotechnik wenigstens teilweise schon durch Reliefbildnerei ersetzen; aber das Grundgefühl ist auch hier noch byzantinisch. Freier vom Hergebrachten und lebensvoller im Ganzen, also „romanischer", sind die 72 schon durch ihre landschaftlichen Gründe auffallenden Reliefelder mit Heiligen und heiligen Geschichten an der Bronzetür des Domes von Benevent. Am freiesten innerhalb dieser Richtung aber erscheint Barisanus von Trani, der um 1160 die dreißig von zierlichem Rankenwerk umrahmten Bronzereliefs der Domtür zu Trani, 1179 die 54 ähnlichen Darstellungen der berühmten Bronzerelieftür von Ravello, zwischen 1186 und 1200 aber die 28 Bronzebilder der Nordtür des Domes von Monreale bei Palermo schuf. Mit des Meisters Namen in lateinischer Schrift sind die Türen von Trani und Monreale bezeichnet. Die Bildinschriften aber sind griechisch. Dem Stil nach meldet sich hier bei aller Anlehnung an byzantinische Elfenbeinreliefs doch eine Art selbständigen Schönheitsgefühls. Auf diesem ganzen



Türpfostenarabesken vom Dom zu Salerno. Nach D. Salazaro. Vgl. Text, S. 136.

Gebiete können wir also wirklich eine Entwickelung verfolgen, und die Namen, die in diesen Werken auftauchen, bezeugen auch das Wachsen des Selbstbewußtseins der Künstler mit der Zunahme der Selbständigkeit ihres Schaffens.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ging dann von Friedrich II., dem feinsinnigen Hohenstaufenherrscher, auch auf dem Gebiete der bildenden Künste in Unteritalien eine Fülle neuer Anregungen aus; der Geist seiner Zeit spricht z. B. aus dem klassisch dreinschauenden Bildwerk der Kanzel der Kirche zu Bitonto (1229); aber die Bildwerke, die der Kaiser selbst entstehen hieß, sind zum größten Teil vernichtet oder verschollen. Nur wie durch ein Wunder haben sich einige der bildnerischen Kolossalwerke erhalten, mit denen er den Brückenkopf zu Capua schmücken ließ: der Torso seines eigenen Standbildes und die drei mächtigen Marmorbüsten seines Oberrichters Taddeo da Sessa, seines Kanzlers Pietro del Vigna und der Personifikation der „Capua Ghibellina". Diese wichtigen, zuerst von C. von Fabriczy veröffentlichten Bildwerke, die sich im Museo Campano zu Capua befinden, werfen ein helles Schlaglicht auf die künstlerische Gesinnung Friedrichs. Daß sie von einigen Seiten für antik gehalten werden, beweist ihre enge Anlehnung an die hellenistische Kunst. Aber neben den überlieferten, auch leise byzantinisch angehauchten Grundformen zeigen sie doch ein neues, jugendfrisches, wenn auch noch etwas schüchternes Eigenleben, so daß, wie R. Delbrück mit Recht sagt, „in der Entwickelung der antiken Kunst kein Platz für sie zu finden ist".

Die **Malerei** des unteritalischen Festlandes dieser Zeit ist im wesentlichen **Wandkunst**. Mosaiken haben sich hier, von unbedeutenden Resten in den Domen von Salerno und Capua abgesehen, kaum erhalten. Die Fresken aber, die Diehl beschrieben hat, gehören zum großen Teil den unterirdischen Einsiedlerkapellen Apuliens an. Teilweise haben sie griechische, teilweise lateinische Beischriften. Die Entwickelung von rein byzantinischer Auffassung und Technik zur freieren, selbständigeren abendländischen Kunstweise läßt sich hier vom 11. bis zum 14. Jahrhundert verfolgen. Ganz byzantinisch ist noch der Erzengel mit den mächtigen Flügeln aus dem 12. Jahrhundert in der Krypta von S. Vito de' Normanni bei Brindisi; byzantinische und abendländische Elemente aber mischen sich schon in dem merkwürdigen Jüngsten Gericht der Westwand der Stephanskapelle zu Soleto, das wohl schon dem 13. Jahrhundert angehört. Byzantinisch ist die Art, wie das Meer und die wilden Tiere die von ihnen verschlungenen Menschen wieder ausspeien. Römisch aber ist sicher z. B. der Papst mit der dreifachen Krone unter den Seligen des Himmels.

Zu den frühesten und wichtigsten Fresken dieses Zeitraumes in Unteritalien gehören aber besonders die Wandgemälde der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua. Die Kirche war eine Gründung des Abtes Desiderius von Monte Cassino, von dem wir wissen, daß er in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts einen regen künstlerischen Verkehr mit Konstantinopel unterhielt, ja sich seine Mosaikarbeiter und andere Künstler vom Gestade des Bosporus verschrieb. Daß auch die Fresken der Kirche S. Angelo in Formis, die übrigens in manchen Beziehungen den älteren der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau (S. 100) verwandt erscheinen, unter byzantinischem Einfluß entstanden sind, wird jetzt von keiner Seite mehr geleugnet, leugnete auch F. X. Kraus nicht, der diesem Einfluß, besonders Dobbert gegenüber, jedoch die möglichst engen Grenzen zog. Daß die Gesamtanordnung abendländisch ist, ist von vornherein zuzugeben. War der Gottesdienst, der in der Kirche gehalten wurde, doch römischer, nicht griechischer Art. Dementsprechend ist in der Hauptapsis nicht Maria, sondern der

thronende Heiland zwischen den Sinnbildern der vier Evangelisten dargestellt, wird die Westwand von dem großen, in fünf Streifen übereinander angeordneten Weltgericht eingenommen und waren die Oberwände des Mittelschiffes mit annähernd 70 Bildern aus dem Neuen Testament geschmückt, von denen 40 einigermaßen erhalten sind. Byzantinisch aber ist die Auffassung



Rückseite des Domes von Monreale. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 141.

der meisten Einzeldarstellungen, selbst der Bibelbilder, von denen das Einzugsbild z. B. den reitenden Christus nach byzantinischer Weise beide Beine vorn auf den Esel legen läßt; und byzantinisch angehaucht ist auch noch die Formensprache der Gestalten und ihrer Bewegungen. Wenn nicht die byzantinischen Meister selbst, die Desiderius nach Monte Cassino berief, so sind doch wenigstens die von diesen dort gebildeten einheimischen Maler als die Künstler dieser lehrreichen Bilderfolge anzusehen, die freilich in ihrer Gesamtheit auch nicht

zu den Ausgangsstellen neuen künstlerischen Lebens, sondern zu den Ausklängen der noch halb antiken frühmittelalterlichen Kunst gehören.

Ihre glänzendsten Leistungen entfaltet die normannisch-sarazenisch-byzantinische Kunst auf der Insel Sizilien. In Palermo und dessen prächtiger Umgebung liegen ihre Mittelpunkte; doch strahlt sie ostwärts bis Cefalù und Messina aus. Die Baukunst steht auch hier voran. Als byzantinische Kuppelkirchen müssen S. Giovanni degli Eremiti (1132 gegründet), S. Maria dell' Ammiraglio (La Martorana; 1147 gestiftet) und S. Cataldo (1161 begonnen) in Palermo genannt werden. S. Giovanni degli Eremiti ist eine Fünfkuppelkirche mit Langhaus, Querhaus und drei Apsiden. Die Martorana war ursprünglich ein Viereckbau mit drei Apsiden, in dessen Mittelviereck vier Säulen die Zwickelkuppel trugen (Taf. 15). S. Cataldo hat drei Kuppeln, deren mittlere ebenfalls auf vier Säulen ruht. Rein byzantinisch sind diese Kirchen jedoch nicht mehr. Schon in ihnen tritt der Spitzbogen an die Stelle des Rundbogens; aber es ist der arabische (vgl. Bd. I, S. 573), es ist noch nicht der gotische Spitzbogen, der hier gen Himmel strebt; es ist der sarazenische, noch nicht der französische Einfluß, der sich in diesen Bauten ausspricht. Die berühmte Schloßkapelle in Palermo (Cappella Palatina) aber, an der von 1129 bis 1140 gebaut wurde, zeigt nur in ihrer Ostanlage, zu der das mit zugespitztem Tonnengewölbe bedeckte Querhaus und die hohe Kuppel über der Vierung gehören, byzantinische Nachklänge. In ihrem dreischiffigen Langhaus tragen korinthische Säulen mit kaum hervortretenden Kämpfern hohe arabische Spitzbogen, über denen Stalaktitengewölbe (Bd. I, S. 574) den Übergang zu der flachen, mit kufischen Inschriften (Bd. I, S. 576) verzierten Holzdecke bilden. Die malerische, durch den Mosaikenschmuck erhöhte Wirkung des Ganzen täuscht über die bauliche Zusammenhanglosigkeit hinweg. Die Dome von Cefalù (1132), Palermo (1169—85) und Monreale (1174—89) endlich sind abendländische Basiliken mit normannischen Zwillingstürmen an ihren Westfassaden und mit korinthischen Säulen unter arabischen Spitzbogen in ihrem Inneren.



Ein Teil der westlichen Bronzetür des Domes zu Monreale. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 141.



Taf. 15. Das Innere der Martorana-Kirche zu Palermo.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Die Dome von Palermo und Monreale (Abb. S. 139) zeichnen sich jedoch durch eine besonders an den Außenseiten der Chornischen hervortretende Verzierung mit spitzbogigen, einander durchschneidenden Blendarkaden aus; und der Dom von Monreale erhält einen Hauptreiz besonderer Art durch seinen Kreuzgang (1200—1221) mit Spitzbogenarkaden über prächtig verzierten, zum Teil gewundenen und mit Mosaikmustern geschmückten, zum Teil mit plastischem Rankenwerk umsponnenen Säulenpaaren, deren figurenreiche Kapitelle ein günstiges Licht auf die sizilianische Bildnerei am Anfang des 13. Jahrhunderts werfen. Die Bronzetüren, mit denen der Dom von Monreale im 11. Jahrhundert versehen wurde, waren dagegen noch bei auswärtigen Meistern bestellt worden. Barisanus von Trani (S. 137) schuf die Tür des Nordeinganges. Die westliche Haupttür aber, die ihrer Inschrift nach 1186 von Bonannus, einem Bürger Pisas, geschaffen wurde, stellt in ihren 42 Feldern eine Fülle zum Teil figurenreicher biblischer Geschichten nicht mehr in byzantinischem, sondern in toskanisch-romanischem, formendürftigem, aber erzählungstüchtigem Stile dar (Abb. S. 140). Di Marzo, der Geschichtschreiber der sizilischen Kunst, hat recht, in jenen sizilianischen Steinbildwerken der Kapitelle des Klosterhofes von Monreale einen künstlerischen Fortschritt über beide Türen hinaus zu erkennen. Aber das war freilich nur ein Aufstieg, dem hier kein weiterer Höhepunkt folgte.

Von den zahlreichen mit Mustern aus bunten Steinen und Glasmosaiken belegten Marmorarbeiten, die in Sizilien nicht minder häufig sind als im übrigen Unteritalien (S. 137), können hier nur die Chorschranken, die Kanzeln, der Thron und das Weihbecken der Cappella Palatina hervorgehoben werden, Schöpfungen von hoher Pracht und Schönheit innerhalb ihrer etwas äußerlich dekorativen Art. Um so aufmerksamer müssen wir die Hauptwerke der sizilianischen Malerei dieses Zeitraumes, die Mosaiken der sizilianischen Kirchen, ins Auge fassen. Hauptsächlich auf dem Glanz dieser Mosaiken beruht der festliche Eindruck, den die sizilianische Kunst der Normannenzeit hinterläßt; und gerade diese Mosaiken sind zum größten Teil byzantinischen Stils und wollen als nach dem Westen vorgeschickte Ausläufer der griechischen Kunst des Mittelalters gewürdigt sein. Die ältesten und besten dieser Mosaiken befinden sich im Dom von Cefalù (um 1148). Aus der Hauptapsis winkt nach abendländischer Art das riesengroße ernste Brustbild des Erlösers (Abb. S. 142); mit goldenem Unter-, blauem Obergewand hebt es sich leuchtend vom Goldgrund hervor; das blonde Haar ist in der Mitte gescheitelt; die Züge sind byzantinisch starr, doch aber groß, edel und feierlich im Ausdruck; und byzantinisch ist die Auswahl, die Anordnung und die Haltung der übrigen Heiligengestalten, die in drei Streifen unter dem Heiland angebracht sind. Auch die Inschriften sind griechisch. Dasselbe gilt von den Inschriften der nur teilweise erhaltenen Wand- und Deckenmosaiken der Martorana zu Palermo. Die Verteilung der Bilder erinnert hier an die der Kirchen vom Berge Athos. In der Kuppel thront Christus in ganzer, aber viel zu langer Gestalt, von acht Propheten umgeben, auf goldenem Grunde; in den Zwickeln sind die vier Evangelisten dargestellt. Vollständiger erhalten ist der Mosaikenschmuck der Cappella Palatina zu Palermo. Ihr Goldgrund hüllt die ganze Kirche in flimmerndes Licht. Ihre feste Farbenpracht aber führt den Blick auf ihre Darstellungen zurück. Der Heiland erscheint nicht nur in der Mitte der Kuppel, sondern als mächtiges Brustbild auch in der Höhe der Hauptapsis. Die Geschichten des Alten Testaments füllen die Oberwände des Mittelschiffes. Die Hauptdarstellungen aus dem Neuen Testament sind im Chorraum verteilt. Berühmt sind die Bilder der Flucht nach Ägypten und des Einzugs Christi in Jerusalem durch die Anschaulichkeit ihrer Wiedergabe der Geschehnisse innerhalb byzantinischer Anordnung. Weitaus die

meisten Inschriften sind auch hier noch griechisch. — Endlich der Mosaikenschmuck des Domes zu Monreale! Die Anordnung ist hier ähnlich wie dort. Doch wie sich hier die lateinischen Inschriften immer bemerkbarer zwischen die griechischen drängen, so ist hier auch bereits eine Auflockerung des Stils ersichtlich, die besonders den Mosaiken des Domes von Cefalù gegenüber als Verfall erscheint. Dieser tritt in den Mosaikbildern der Dome zu Messina und Salerno noch deutlicher zutage. Die Hohenstaufenherrschaft hatte auf diesem Gebiet dem traumhaft-malerischen Zauber der unter byzantinischen und sarazenischen Einflüssen entwickelten normannisch-sizilischen Kunst nichts mehr hinzuzufügen.

2. Die Kunst der romanischen Zeit in Rom und Umbrien.

Unter den Kämpfen, die die römischen Päpste während dieses Zeitraumes bald mit ihren Gegenpäpsten, bald mit den deutschen Kaisern, bald mit dem römischen Adel oder dem römischen



Apsismosaik des Domes von Cefalù. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 141.

Volke zu bestehen hatten, entbehrte der Boden der ewigen Stadt jener Ruhe und jener Sonne, ohne die die Kunst keine selbständigen Keime treibt. Nur hier und da, nur ab und zu von frischem Morgentau erquickt, sog sie ihre Nahrung mühsam aus den alten, versiegenden Quellen.

Die frühchristliche Richtung lebte sich in Rom besonders in der Baukunst aus, die an der „romanischen" Bewegung hier kaum teilnahm, sondern eher zu strengerer antiker Auffassung zurückzukehren strebte. Mit dem alten römischen Basilikenstil wurde weitergewirtschaftet; das alte Grundrißschema und die flachen Holzdecken oder offenen Dachstühle wurden beibehalten; antike Säulen fanden immer noch vorzugsweise Verwendung. Dem Anfang des 12. Jahrhunderts gehört der erhaltene Neubau der Kirche S. Clemente in Rom an, dessen 16 ungleichartige antike Säulen durch Rundbogen verbunden sind. Die römischen Basiliken des vollen zwölften und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aber kehren zum geraden Gebälk über den Säulen ihres Langhauses zurück: so S. Maria in Trastevere (um 1139), die Prachtkirche, deren stark erhöhtes Querschiff allerdings romanisch wirkt, so S. Crisogono, die 1128 hergestellte alte Basilika, deren Triumphbogen von den größten antiken Porphyrsäulen Roms getragen wird, so die Vorderkirche von S. Lorenzo fuori le mura (S. 19 und 31) und

ihre Vorhalle, deren ionisches Gebälk auf sechs echten alten Säulen ruht. Andere Kirchen wurden mit neuen Vorbauten, Glockentürmen oder Kreuzgängen ausgestattet. Der Hallenvorhof der zierlichen Kirche von S. Maria in Cosmedin z. B. gehört dem 11. Jahrhundert an, in dem nach unserer Ansicht auch ihr schöner vierseitiger Glockenturm, der sich in sieben reichgegliederten, mit zwei- und dreiteiligen Rundbogenfenstern geöffneten Obergeschossen erhebt (Abb. nebenstehend), erst entstanden sein kann. Bei den mit Klöstern verbundenen Kirchen aber fiel der von Säulenhallen umgebene Vorhof der Westseite fort, um an der Südseite der Kirche als Kreuzgang wieder aufzuerstehen, d. h. als gartenartiger Klosterhof, der an allen vier Seiten von Bogengängen umgeben ist, deren Rundbogen auf reichverzierten Doppelsäulchen ruhen. Einige römische Kreuzgänge dieser Art sind das Schönste und Selbstständigste, was die romanische Baukunst am Tiberstrande geschaffen hat. Schlicht und schwer erscheint noch der Kreuzgang von S. Lorenzo fuori le mura (um 1190) mit seinen einfachen, noch nicht verdoppelten (gekuppelten) Zwergsäulen. Reicher und reizvoller wirkt schon der geräumige Klosterhof von S. Cosimato (um 1200), dessen Doppelsäulchen mit korinthisierenden Kelchknäufen versehen sind. Zu voller Pracht aber entfaltet dieser Klosterhofstil sich in den Kreuzgängen neben der Lateransbasilika (1222—30) und bei S. Paolo fuori le mura (1220—41), die mit dem reichen, aus geometrischen Mustern zusammengesetzten farbigen Mosaikenschmuck ihrer Marmorsäulen und Friese zugleich zu den Hauptwerken jener baulichen Zierkunst gehören, die sich, wie schon (S. 137) bemerkt, wahrscheinlich von Monte Cassino aus einerseits nach Süditalien, anderseits nach Rom verbreitete. In Rom erhielt diese



S. Maria in Cosmedin zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Verzierungsweise, die sich außer in den Kreuzgängen auch hier an den Chorschranken, Kanzeln, Türumrahmungen, Fußböden, Thronen und Leuchtern entfaltete, durch einige selbstbewußte Künstlergeschlechter, die ihre Arbeiten stolz mit ihren Namen versahen, eine strengere und gediegenere Ausbildung. In den Einfassungen und Profilierungen treten antike Formen hervor, und in den aus alten Porphyr- und farbigen Marmorsäulen zurechtgeschnittenen Füllungseinlagen, die hier das Übergewicht über den gefärbten und vergoldeten Glaswürfeln behaupten, kommt eine ernste künstlerische Gesinnung zum Ausdruck. Als Cosmatenkunst sind die römischen Zierarbeiten dieser Art berühmt geworden. Die Cosmaten waren jedoch nur die jüngste der Künstlerfamilien, in denen diese Kunstart sich vererbte. Die Reihe beginnt vielmehr mit einem Magister Paulus (um 1090), seinen Söhnen und Enkeln. Als eines der ältesten Werke der wirklichen Cosmatenfamilie, unter deren Händen die Mosaikverzierungen sich später nicht selten in wirkliche Mosaikbilder verwandelten, sei die feine Marmorverkleidung der Haupttür von S. Sabba in Rom genannt, die Jacobus, der Vater Cosmas I., 1205 ausführte. Auf die Cosmaten kommen wir zurück. Von den sogenannten „Cosmatenarbeiten" des 12. Jahrhunderts und der nächstfolgenden Jahrzehnte aber müssen als Hauptwerke die prächtigen Fußböden der Kirchen S. Maria in Cosmedin (um 1120), S. Maria in Trastevere (um 1140), S. Maria Maggiore (um 1150), S. Lorenzo fuori le mura (um 1220) und vor allen Dingen die ebenso stilvollen wie anmutigen Lesepulte, Altäre, Schranken, Bischofsthrone u. s. w. der Kirchen S. Clemente, S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria in Cosmedin und S. Maria in Araceli in Rom hervorgehoben werden.

Auch die weitere Umgebung Roms spielt eine Rolle in der Baugeschichte dieser Zeit. Von einer „umbrischen Protorenaissance" redet man in bezug auf die antiken Motive, die einige umbrische Kirchen wieder aufzunehmen scheinen, aber vielmehr weiterführen. Die dreischiffige Kirche S. Agostino del Crocefisso auf dem hochgelegenen Friedhof von Spoleto geht mit ihren mächtigen antiken dorischen Säulen und ihrem offenen Dachstuhl auf einen frühchristlichen Bau zurück, der an einen altrömischen Tempel anknüpfte. Merkwürdig aber sind die antikisierenden Zierstücke, aus denen die äußere Schauseite dieser Kirche zusammengesetzt ist, und eigenartig ordnen sich auch an der Domfassade derselben Stadt antike Elemente der hier schon lombardisch-romanischen baulichen Gliederung ein und unter.

Auf anderem Boden stehen die Kirchen einiger nördlich von Rom gelegener Orte. In Viterbo hatte die „Maestranza comacina" (S. 79) gegen Ende des 11. Jahrhunderts eine Zweigniederlassung gegründet, die die lombardische Baukunst verbreitete. Ihre Meisterwerke liegen in dieser Gegend in Corneto und Toscanella. S. Maria in Toscanella z. B., die, um 1050 neu gegründet, ihrer ganzen Bauzeit nach diesem Zeitraum angehört, ist von innen freilich immer noch eine dreischiffige Basilika mit antikisierenden Säulen und offenem Dachstuhl, von außen aber eine anmutige Schöpfung jenes lombardisch-romanischen Stils, dem wir erst weiter unten nähertreten können.

Von einer selbständigen römischen und umbrischen Bildnerei dieses Zeitraums läßt sich nur in sehr beschränktem Maße reden. Selbst die altrömische Relief-Zierkunst war, wie wir gesehen haben, von der ursprünglich orientalischen Flächenkunst verdrängt worden. Lehrreich ist immerhin der Bildschmuck des marmornen Osterkerzenleuchters in S. Paolo fuori le mura, als dessen Verfertiger Niccolò di Angelo und Pietro Vassaletto (um 1180) genannt werden. Sein Schaft ist ganz mit rohen Reliefs aus dem Leben des Heilands bedeckt, die in ihrer



Apsismosaik von S. Maria Trastevere in Rom.



Apsismosaik von S. Paola fuori le mura bei Rom.

Taf. 16. Apsis-Mosaikgemälde mittelalterlicher römischer Kirchen.

Nach Photographieen von Fratelli Alinari in Florenz.

Formlosigkeit nichts Byzantinisches haben, ja höchstens in den Köpfen ahnen lassen, daß eine dunkle Erinnerung an die antike Reliefkunst weiterlebte. Die Kreuzigung Christi (Abb. unten) erscheint fast so unbeholfen wie die Reliefs der Naturvölker. Es ist beinahe, als finge die Kunst hier voraussetzungslos wieder von vorn an.

Etwas lebendiger wirkt der Figurenschmuck der erwähnten umbrischen Fassadenbildnerei. Aber trocken und leblos sind doch die Evangelisten und die Tierbilder am romanischen Dom von Assisi gemeißelt; formlos und winzig erscheinen die kleinen atlantenartigen Gestalten in der Säulchengalerie der Domfassade zu Spoleto und an anderer Stelle der Schauseite von S. Pietro in Toscanella; und willkürlich und spielend an der Fläche verteilt ist der reiche plastische Schmuck der Fassade von S. Pietro in Spoleto, dessen große sinnbildliche Tierreliefs, dessen Darstellungen aus der Geschichte Petri und dessen Reliefbilder des Todes der Gerechten und der Sünder in den Einzelformen eine schematische, wenn auch einigermaßen richtige Formensprache reden.



Die Kreuzigung Christi. Relief vom Osterkerzenleuchter in S. Paolo fuori le mura bei Rom. Nach Photographie von R. Muscioni in Rom.

Auf dem Gebiete der Malerei dagegen nahmen Rom und der Kirchenstaat jetzt doch bis zu einem gewissen Grade an der Weiterentwickelung teil. Selbst die römische Mosaikmalerei, die, wie wir (S. 81) gesehen haben, fast zweihundert Jahre geruht hatte, erwachte im 12. Jahrhundert zu neuem Leben. S. Maria in Trastevere geht auch hier voran. Das große Mosaik des Apsis-Halbrunds von 1148, das die Kirche wirkungsvoll beherrscht (Taf. 16, oben), zeigt Christus und Maria, die in einer Reihe stehender Heiligen thronen. Die thronende Maria erobert hier also das Hauptmosaik einer römischen Kirche; aber sie ist etwas zur Seite gerückt, Christus, der seinen rechten Arm um ihren Nacken legt, nimmt doch noch die wirkliche Mitte, den eigentlichen Ehrenplatz, ein. Der Grund ist golden; in Gold, Hellblau und Dunkelblau strahlen auch die Gewänder. Nur der Heilige ganz zur Linken trägt ein rotes Gewand. Trotz einiger byzantinischer Einzelheiten ist das Hauptmotiv neu im Sinne einer neuen Zeit und ist die eckige, leere, aber doch große Formensprache weit von dem geschickten Byzantinismus der gleichzeitigen sizilischen Mosaiken entfernt. Byzantinischer im Inhalt ist das rohe Apsismosaik der Kirche S. Francesca Romana aus dem 13. Jahrhundert: Maria allein thront hier in ernster Majestät; aber über die byzantinische Anordnung weist es auch hier hinaus, daß sie das Kind nicht mehr gerade vor sich hält, sondern seitwärts auf ihr Knie gestellt hat. Ein byzantinischer Rückfall trat dann unter Honorius III. ein, der sich 1218 brieflich an den Dogen von Venedig mit der Bitte wandte, ihm Mosaikarbeiter für die Ausschmückung der Paulskirche zu schicken. Das von griechischen oder griechisch geschulten Meistern geschaffene Mosaik der Hauptnische der Apsis der Kirche S. Paolo fuori le mura (Taf. 16, unten), dessen Hauptbild den thronenden Heiland zwischen vier stehenden Heiligen auf Goldgrund zeigt, ist freilich stark erneuert, läßt aber über seine byzantinische Formengabe noch in seinem jetzigen Zustand keinen Zweifel. Sind seine Inschriften doch auch wenigstens zum Teil mit griechischen Buchstaben geschrieben. Altchristlich

in der Gesamtanlage, aber byzantinisch in der Einzeldurchführung erscheint sodann das Apsismosaik von S. Clemente, das in der Regel, auch von de Rossi, schon der Mitte des zwölften, von Zimmermann jedoch wohl mit Recht erst der byzantinisierenden Epoche vom Anfang des 13. Jahrhunderts zugeschrieben wird. Bemerkenswert ist, daß der Heiland am Kreuze, der ziemlich klein inmitten des großen Rankenwerks der gesamten Halbrundfläche dargestellt ist, hier zuerst in Rom das Haupt mit schon geschlossenen Augen senkt, aber die Füße noch einzeln genagelt nebeneinander auf das Brett stellt.

Im Gegensatz zu diesen byzantinischen oder byzantinisierenden Mosaizisten aber standen zu Anfang des 13. Jahrhunderts die Cosmaten (S. 144), soweit sie als Figurenbildner auftraten. Meister Jacobus und sein Sohn Cosmas schufen laut ihrer eigenen Inschrift das Wappenrund über dem Eingang des ehemaligen Klosters der Sklavenbefreiung (jetzt Villa Mattei). Der thronende Christus hält an der einen Hand einen weißen, an der anderen einen schwarzen Sklaven, die beide nur mit dem Schurze bekleidet sind. Es ist eine selbstgefundene und eigenartig durchgebildete, jetzt leider durch Erneuerungsarbeiten verdorbene Darstellung. Ihr schließt sich das 1210 vollendete Brustbild des Heilands im Rundrahmen über der rechten Eingangstür des Domes von Cività Castellana an. Der runde, kurzbärtige, freilich etwas ausdruckslose Kopf hat jedenfalls nichts Byzantinisches an sich.

Von den römischen Fresken dieses Zeitraumes müssen zunächst die spätesten, erst um 1080 entstandenen Gemälde der Unterkirche von S. Clemente (vgl. S. 82), die schon Salazaro in Farbentafeln veröffentlicht hat, hier etwas näher betrachtet werden. Wunderbar anschaulich sind die beiden Bilder aus der Legende des hl. Clemens: in der Vorhalle das Wunder in dem auf dem Meeresgrunde stehenden Tempel des Heiligen und im Mittelschiff der Kirche seine Bekehrung des Sisinius. Die Baulichkeiten selbst kommen ziemlich greifbar zur Anschauung, die Bewegungen sind unmittelbar empfunden, wenn auch nicht völlig verstanden; in den Gestalten und Köpfen wird Würde mit Anmut zu paaren versucht. Das zweite Vorhallenbild aber, das die Überführung des Leichnams eines Heiligen nach S. Clemente darstellt, veranschaulicht uns am deutlichsten die Technik dieser Malerei: ihren dunkelblauen Grund, ihre immer noch schwarze Umrißzeichnung, die innerhalb der Gewänder zu weißer Inrißzeichnung wird, und ihre geringe Fleischmodellierung in den rotwangigen Gesichtern.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nehmen einige erhaltene römische Freskenfolgen den Stil dieser Gemälde von S. Clemente wieder auf, ohne ihn sonderlich weiterzubilden, aber auch ohne sich an der byzantinisierenden Richtung der gleichzeitigen großen Mosaiken zu beteiligen. Genannt seien zunächst die schlicht erzählenden, leider übermalten Fresken aus dem Leben der Heiligen Laurentius, Stephanus und Hippolytus in der Vorhalle der Kirche S. Lorenzo fuori le mura, ferner die von Crowe und Cavalcaselle irrtümlich ins 11. Jahrhundert versetzten, schon fortgeschrittenen Bilder aus dem Leben der Heiligen Agnes und Agathe, die aus der Kirche S. Agnese ins Museum des Lateran gerettet worden sind, endlich die Gemälde von 1228 in der Gregorkapelle der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco im Sabinergebirge. Hier befindet sich auch das berühmte, wahrscheinlich 1222 nach dem Leben entworfene, wenn auch erst etwas später ausgeführte Bildnis des hl. Franz von Assisi, der hier noch ohne Heiligenschein, daher vor seiner Heiligsprechung (1228) gemalt ist (Abb. S. 147), eine lange hagere Gestalt im Ordensgewande mit annähernd dem Leben nachgezeichneten, edeldurchgeistigten Langzügen. Es ist eines der ersten wirklichen Bildnisse, die im mittelalterlichen Italien geschaffen worden, zugleich, wie auch Thode annimmt, das älteste erhaltene

Bildnis des großen Neuerers. Der hl. Franziskus von Assisi! Die rührendste, opferfreudigste, innerlichste aller Mönchsgestalten! zugleich eine der reinsten und poetischsten Verkörperungen des mittelalterlichen Christentums! Italien erhielt in ihm seinen dritten Ordensstifter. Die Mönchsregel des hl. Benedikt von Nursia hatte den kirchlichen und künstlerischen Bedürfnissen der Halbinsel an 700 Jahre genügt. Der hl. Dominikus († 1221) aber war dem hl. Franziskus († 1226) nur wenig vorausgegangen. Franziskaner und Dominikaner übten fortan einen mächtigen Einfluß in kirchlichen und künstlerischen Dingen aus; und wenn dieser Einfluß auch erst im nächsten Zeitraum zu voller Geltung kam, so begann er in bezug auf den hl. Franziskus doch schon gleich nach dessen Heiligsprechung (1228) mit der Erbauung der ihm geweihten „lombardisch-romanischen" Unterkirche zu Assisi, deren Fresken aus dem Leben des Heiligen jedoch nicht vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden.



Bildnis des hl. Franz von Assisi. In der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco. Nach H. Thode. Vgl. Text, S. 146.

Der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aber gehören einige jener großen bemalten Holzkruzifixe Umbriens an, in denen sich ein gutes Stück der künstlerischen Entwickelung dieses Zeitraumes verfolgen läßt. Diese eigenartigen Andachtstafeln bilden eine besondere Art der mittelitalienischen Tafelmalerei dieser Zeit. Gerade sie zeigen, daß der Gekreuzigte zu Anfang des 12. Jahrhunderts noch mit nebeneinandergestellten Füßen, erhobenem Haupte und offenen Augen, nicht als der leidende, sondern als der triumphierende Erlöser dargestellt wird. Die Wandlung, die sich bald darauf allmählich vollzieht, erklärt sich einerseits durch den um diese Zeit zunehmenden Einfluß der byzantinischen Kunst, anderseits durch den Einfluß des hl. Franziskus selbst, dessen Predigten mit Vorliebe bei dem Bilde des sterbenden Erlösers verweilten. Auch auf diesen Kreuzigungsbildern nimmt der Gesichtsausdruck des Heilands allmählich einen innigeren, schmerzlicheren Zug an, seine Augen schließen sich, sein Kopf sinkt auf seine rechte Schulter herab, sein Körper beugt sich widerstandslos unter seiner eigenen Last. Die durchaus nicht byzantinische, sondern von Haus aus abendländische Annagelung beider Füße übereinander entwickelt sich parallel, aber nicht ganz in gleichem Schritte, mit diesen Änderungen der Auffassung. Während Darstellungen des triumphierenden Heilands am Kreuze schon bald nach dem Ablauf des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts aufhören, wird die Annagelung der beiden Füße übereinander erst nach dem Ablauf des dritten Viertels dieses Jahrhunderts allgemein. Die wichtigsten erhaltenen umbrischen Kreuzesdarstellungen dieser Art verraten schon dadurch, daß sie den Heiland noch als lebenden Sieger und seine Füße noch nebeneinandergenagelt wiedergeben, ihre frühere Entstehung. Das große Kruzifix in der Hauptkirche von Spoleto, dessen gestreckte Formen byzantinischen Einfluß zeigen, trägt die Jahreszahl 1187 und den Künstlernamen Albertus. Italienischer wirkt schon durch den rundlicheren Kopf des Erlösers das berühmte Bild des Gekreuzigten in S. Chiara zu Assisi, das zu dem hl. Franz gesprochen haben soll. Ein Vergleich dieser beiden Kruzifixe lehrt aber, daß auch auf diesem Gebiete um die Wende des 12. Jahrhunderts eine schwächer und eine stärker byzantinisierende Richtung nebeneinander hergehen.

3. Die romanische Kunst in Toskana.

Indem wir den kunstreichen Boden Toskanas betreten, dessen Städte um die Mitte des 11. Jahrhunderts meist selbständige Freistaaten bildeten, tauchen in unserer Erinnerung die lebenskräftigen Gestalten der Kunst der alten Etrusker auf, durchschauert uns aber zugleich ein Vorgefühl der ganzen künstlerischen Herrlichkeit, die sich hier in den nächsten fünfhundert Jahren offenbaren sollte. Schon im 11. und 12. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des dreizehnten geht wenigstens die toskanische Baukunst ihre eigenen, künstlerisch außerordentlich bedeutsamen Wege. Hatte die „romanische“ Bewegung im eigentlichsten Sinne des Wortes nicht vermocht, Rom aus den Gleisen seines alten Basilikenbaustils zu bringen, so sehen wir in Toskana im wesentlichen freilich dieselbe Erscheinung. Auch hier werden in diesem Zeitraum noch durchweg flachgedeckte oder mit offenem Dachstuhl versehene, nur in den Krypten und gelegentlich auch in den Seitenschiffen eingewölbte Säulenbasiliken gebaut. Aber eine große Neuerung ist es doch, daß hier zum ersten Male die Basiliken sich jetzt auch von außen in ein künstlerisches Prachtgewand hüllen. Mit Lagen weißen, schwarzgrünen, hier und da auch roten Marmors werden die Wände und die Bogengalerieen oder Blendarkaden der Schauseiten ausgestattet, deren plastische Einzelformen sich, im Gegensatz zu dieser vom Osten gekommenen farbigen Flächenverzierung, deutlich an die späte Antike anschließen. In Florenz ist dieser Anschluß so eng, daß man, Jakob Burckhardt folgend, diese florentinisch-romanische Baukunst als „Protorenaissance“ bezeichnet hat. Richtiger noch als eine wiedergeborene erkennt man jedoch eine fortgesetzte Antike in dieser Kunst; denn eine wirkliche Unterbrechung hatte die antike Formensprache in der mittelitalienischen Baukunst dieser Zeit noch kaum erlitten; und was auch die toskanisch-romanische Baukunst an organisch-antikem Gefüge und Verständnis der antiken Einzelformen vermissen läßt, ersetzt sie durch ein feines eigenes künstlerisches Gefühl.

Die Hauptbauten dieses Stils in Florenz sind die reizende Bergkirche S. Miniato vor der Stadt und die Taufkirche (Baptisterium) im Mittelpunkte des städtischen Lebens. Jene führt uns zugleich einen Langbau, diese einen Zentralbau des antikisierenden toskanischen Romanismus vor Augen. Das fremdartig Neue liegt hier wie dort in der Verkleidung der äußeren und inneren Wandflächen mit zweifarbigen Marmorplatten und -streifen.

S. Miniato ist eine im Laufe des 11. Jahrhunderts entstandene, querschifflose dreischiffige Säulenbasilika mit geräumiger Krypta unter dem hochgetreppten Chor. Die Krypta ist mit Kreuzgewölben, die Kirche mit offenem Dachstuhl bedeckt. Die korinthisierenden Säulen, die die Schiffe trennen, sind in der Langrichtung durch Rundbogen verbunden. An die Stelle jeder dritten Säule aber treten kräftige, an allen vier Seiten mit Halbsäulen versehene Pfeiler, deren dem Mittelschiff zugekehrte Halbsäulen, höher als die übrigen emporstrebend, die Querbogen tragen, die das Mittelschiff überspannen. Die Oberwände des Innenraums sind mit einfachen geometrischen Marmormustern, immer Dunkelgrün in Weiß, das Apsishalbrund ist mit zierlichen Halbsäulenarkaden geschmückt. Von außen gibt die Vorderseite der Kirche (Abb. S. 149) in edlen Verhältnissen den Querschnitt wieder. Das breitere Untergeschoß ist durch fünf auf korinthischen Säulen ruhende Blendbogen gegliedert. Der Giebel des schmaleren Obergeschosses wird von vier gefurchten Pilastern getragen; zwischen den Mittelpilastern ist unter einem byzantinisierenden Goldgrundmosaik ein Giebelfenster angebracht, dessen Seitensäulen auf romanischen Löwen ruhen. Romanisch ist auch der Adler, der die Giebelspitze krönt; kleinlich aber wirken auch hier die „Atlantengestalten“ (Bd. I, S. 280),

die die Scheingalerie unter dem Giebel flankieren. Im Einzelnen nicht überall organisch verknüpft, ist gerade diese Fassade, als Ganzes betrachtet, von wirksamem Eigenleben erfüllt.

Das Baptisterium von Florenz, dessen jetziger Bau hauptsächlich dem 12. Jahrhundert angehört, bildet einen achtseitigen Raum, der von einer das ganze Achteck überspannenden Kuppel überwölbt wird. In nischenartige Wandräume gestellt, bezeichnen antike korinthische Granitsäulen unter geradem Gebälk das Untergeschoß, während Pilaster mit Rundbogenarkaden das Obergeschoß gliedern. Die Gliederung des Äußeren ist erst in späteren Jahr-



Die Kirche S. Miniato in Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 148.

hunderten verstärkt worden. Das kräftige Hauptgesims gehört der wirklichen Renaissancezeit des 15. Jahrhunderts an; aber die wohlgebildeten äußeren Pilastergeschosse mit Rundbogen im Mittelgeschoß, mit farbigen Streifenlagen in allen Hauptflächen gehören zu den anmutigsten Gestaltungen des toskanisch-romanischen Stiles.

Ihre großartigste Schöpfung indessen hat die toskanische Baukunst des romanischen Zeitalters in Pisa hinterlassen, das im 11. Jahrhundert noch größer und mächtiger war als Florenz. Daß die Pisaner ihren Dom mit seinem Baptisterium und seinem Glockenturm, von allen Seiten sichtbar und daher auch von allen Seiten durchgebildet, auf ein großes freies Feld vor die Stadt verlegten, war eine kühne baukünstlerische Neuerung. Die Alten hätten die prächtige Gebäudegruppe (Abb. S. 150) sicher zu den Weltwundern gerechnet. Die schiefe Stellung, die der berühmte Glockenturm durch unbeabsichtigte Senkung während des Baues erhielt, erhöht ihre wunderbare Wirkung wenigstens in den Augen der Laien. Der

Dom, dessen Bau, durch die Meister Busketus und Rainaldus geleitet, 1063 begonnen und 1118 vollendet wurde, steht schon seinem Grundriß nach einzig im Abendlande da. Zwei Basiliken, eine fünfschiffige (ursprünglich wohl auch nur dreischiffige) im Langhaus und eine dreischiffige im Querhaus, durchschneiden einander in Gestalt eines lateinischen Kreuzes. Mit einer Halbrundapsis ist der Ostarm und jeder der Querschiffarme versehen. Über der länglichen Vierung aber erhebt sich, bereits von Spitzbogen getragen, die mächtige eirunde Kuppel. Die Anklänge des Grundrisses an den von Kalat-Siman in Syrien (S. 23) und an den der Apostelkirche zu Konstantinopel (S. 20) erklären sich aus den Handelsbeziehungen



Der Dom zu Pisa mit seinem Baptisterium (vorn links) und seinem Glockenturm. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 149. Nur durch die Photographie erscheint hier auch das Baptisterium schief.

der reichen Seestadt mit dem Osten. Seiner Gesamterscheinung nach aber wirkt der Bau nichts weniger als byzantinisch; ja, da der Marmorreichtum des Landes ihm seine kostbare Hülle geliehen hat, kann er geradezu als ein Stück toskanischer Heimatkunst auf antiker Grundlage gelten. In den einzelnen Armen herrscht der altchristliche Basilikenstil. Das Mittelschiff (Abb. S. 151) ist flach gedeckt, die Seitenschiffe sind schon mit romanischen Kreuzgewölben versehen. Die durch Bogenschlag verbundenen prächtigen Säulen, die sich auf attischen Basen erheben, tragen zum großen Teil echte römisch-korinthische und Kompositkapitelle; aber in den Seitenschiffen und Obergalerieen melden sich bereits neukorinthische Kapitelle mit tierfigürlichen Zutaten. Wunderbar anmutig öffnet sich die Empore über den Seitenschiffen nach dem Mittelschiff mit Zwillingsbogen, die durch große Blendbogen zusammengefaßt werden. Die weißen und dunkelgrünen Marmorstreifen wechseln an Wänden, Pfeilern und Bogen in wagerechter Schichtung. Mit feierlicher Pracht wirkt das von einheitlichem Zuge zusammengehaltene Innere

auf uns ein. Fast noch prächtiger aber ist das Äußere umkleidet. Über dem hohen Erdgeschoß der westlichen Vorderseite, das durch sieben säulengetragene Wandbogen gegliedert wird, ist die ganze obere Wandfläche noch in vier Stockwerken mit offenen Galerieen geschmückt, deren Rundbogen auf freistehenden Säulen ruhen. Mit ähnlichen Galerieen über Wandarkaden ist auch der Chor umsponnen. In einfacherer Weise, nur durch Wandarkaden oder Wandpilaster geschmückt, aber nehmen die übrigen Außenseiten an dieser Gliederung teil. Das Ganze baut sich in mächtiger Geschlossenheit auf.



Das Innere des Doms zu Pisa. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 150.

Das kreisrunde Baptisterium, das 1153 von Diotisalvi begonnen wurde, zeigt denselben Stil in noch reinerer Ausprägung. Von hoher Kegelkuppel überwölbt, ist es inwendig mit einem zweistöckigen Umgang von korinthisierenden Säulen und Pfeilern versehen. Die Mittelschranken und das Taufbecken sind von Guido Bigarelli von Como 1246 mit farbigen Marmoreinlagen und anderen bunten Steinarten der Cosmatenarbeit (S. 144) ähnlich, aber doch neuartig geschmückt. Das Außenrund aber zeigt über den Wandbogen des Erdgeschosses noch eine freie Galerie, die später von gotischen Zieraten umsponnen worden ist.

Der berühmte schiefe Glockenturm endlich, der seit 1174 von dem deutschen Meister Wilhelm von Innsbruck und dem Pisaner Bonannus errichtet wurde, ist in sechs oberen

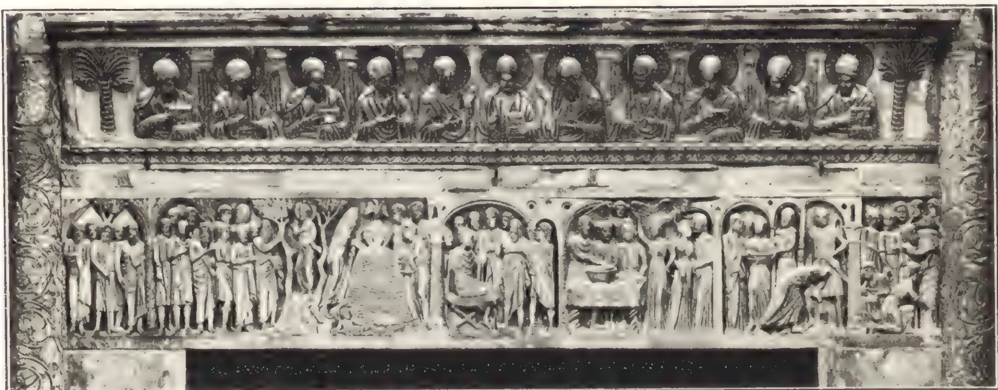
Geschossen mit offenen Säulengalerieen wie mit durchbrochener Arbeit umzogen. „Das Prinzip der Griechen“, sagt Jakob Burckhardt, „die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es sind viel mehr als bloße Galerieen, es ist eine ideale Hülle, die den Turm umschwebt, und die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffs ausspricht wie die deutsch-gotischen Türme in der ihrigen.“ Im einzelnen machen hier die antik wirkenden korinthischen Kapitelle schon mehr und mehr den mittelalterlichen Vereinfachungen Platz. Aber der Gesamteindruck auch aller dieser Bauten, die z. B. Paul Schumann im Zusammenhang geschildert hat, bleibt doch der einer mit freier eigener Empfindung fortgesetzten Antike.

Der florentinische Stil dieser Art, der in Florenz selbst noch in der alten Apostelkirche verfolgt werden mag, findet sich in den unteren Teilen der Fassade von Empoli (von 1093) und, mit pisanischen Motiven vermischt, in einigen Kirchen von Pistoja, im Dom, in S. Andrea, in S. Bartolommeo, wieder. Der pisanische Domstil, der sich in Pisa selbst vereinfacht z. B. in S. Frediano, S. Sisto, S. Pierino, bereits spitzbogig reich in den schönen kleinen Kirchen S. Paolo a ripa d'Arno und S. Maria della Spina ausspricht, ist vor allen Dingen in Lucca mehr oder weniger glücklich nachgeahmt worden. Fünfschiffig, aber querschifflos ist in Lucca die vielbesprochene Kirche S. Frediano, deren erhaltene Anlage, wie neuerdings Dehio wieder betont hat, tatsächlich erst der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört. Dreischiffig und T-förmig mit Querschiffen versehen sind in Lucca die Martinskathedrale, S. Michele, S. Maria foris portam und S. Giovanni. Ihre Besonderheit ist, daß die Säulengalerieen ihrer Vorderseiten, wie das am Dom zu Pisa nur in den beiden höchsten Galerieen der Fall ist, ihre Mitten nicht durch eine Bogenöffnung, sondern durch eine Säule betonen. Der antike Grundzug, der sich in Florenz und Pisa überall bemerkbar macht, beginnt in den kleineren Städten sich zu verflüchtigen. Berüchtigt ist S. Maria della Pieve in Arezzo, deren vierstöckige Fassade ganz in Säulengalerieen aufgelöst ist, die nach oben bei sich verdoppelnder Säulenzahl immer enger werden. Die oberste Säulenstellung vertrug daher keine Bogenbildung mehr, sondern mußte mit flachem Gebälk bedeckt werden.

Die toskanische Bildnerei beginnt erst im folgenden Zeitraum einen höheren Aufschwung zu nehmen. Ihre Anfänge aber, denen Schmarsow in lehrreicher Weise nachgegangen ist, liegen bereits in der Zeit, die uns hier beschäftigt. Von einem Gegensatz zur antiken und byzantinischen Kunst ist in diesen Anfängen nicht die Rede. Ein Muttergottesrelief von S. Maria foris portam zu Lucca hat sich als wörtliche Übersetzung einer byzantinischen Elfenbeinschnitzerei in die Steinsprache erwiesen. Das Taufbecken in S. Frediano zu Lucca ist die vergrößerte Nachbildung einer altchristlichen Elfenbeinbüchse, und auch der übrigen figürlichen Bildnerei der toskanischen Kirchenfassaden, Kanzeln und Taufbecken merkt man überall die Absicht an, alte, besonders byzantinische Überlieferungen fortzusetzen oder wiederaufzunehmen; aber nur in wenigen Fällen gelingt es ihr jetzt schon, diese verknöcherten Überlieferungen mit einem Hauch eigenen Lebens zu beseelen.

Beispiele unbeholfener Formlosigkeit innerhalb byzantinischen Grundgefühls sind z. B. die Werke des Meisters Gruamons und seines Bruders Deodatus in Pistoja: das Abendmahl über der Nordtür von S. Giovanni fuorcivitas (1162) und die Anbetung der Könige am Seitenportal von S. Andrea. Zwischen 1200 und 1250 leitete Guido Bigarelli von Como, den wir 1246 im Baptisterium zu Pisa tätig sahen (S. 151), dem künstlerischen Empfinden

seiner Heimat untreu, die toskanische Bildnerei in die Richtung bewußten Antikisierens. Von 1204 bis nach 1233 war er mit Unterbrechungen an seinem Hauptwerke, der Schauseite des Martinsdoms zu Lucca, tätig, in deren mit Tierfiguren umsponnenen Säulen allerdings ein Stück oberitalienischer Romantik lebt, während der thronende Christus am Portalgiebel des Meisters antikisierende Bestrebungen verrät. In Pistoja arbeitete er schon 1199 im Dom, nach 1250 an der Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano. Sein Stil bleibt sich während dieses halben Jahrhunderts auffallend gleich. In lebloser Zierlichkeit befangen, sucht er sich selbst in den Köpfen an alte Vorbilder anzuschließen. Unter seinen Nachfolgern an der Domfassade zu Lucca übertrifft ihn an innerem Leben schon der Meister der Monatsbilder und des Martinslebens von 1233 zu beiden Seiten des Mittelportals; und dieser Meister hat hier wahrscheinlich auch das überlebensgroße Reiterbild des hl. Martin mit dem Bettler geschaffen, das eine entwickelungsfähige Kunststufe vertritt.



Relief von der Osttür des Baptisteriums zu Pisa. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Aber auch unabhängig von Bigarelli ging die toskanische Bildnerei dieser Zeit ähnliche Wege. Die trefflichen Steinreliefs am Gebälk und an den Seitenpfosten der Osttür des Baptisteriums zu Pisa (Abb. oben) gehören noch dem 12. Jahrhundert an. Wie klar und geschmackvoll abgewogen ist das Relief der Taufe Christi! Wie rein in den Verhältnissen, wie ruhig in den Bewegungen, wie verständig im Faltenwurf erscheinen die Gestalten des Christus in der Vorhölle und der Apostelpaare! Hier ist alles das doch wohl älteren Elfenbeinreliefs abgesehen. Die lehrreichsten toskanischen Erzwerke der Zeit aber sind die Türflügel am südlichen Kreuzarm des Domes zu Pisa, die in Zeichnung und Guß an jene Erztür des Bonannus von Pisa (S. 141) am Dom zu Monreale erinnern. Ihre 24 Reliefbilder aus dem Leben des Heilands sind nicht so plump, wie sie geschildert werden. Die Gestalten sind schlank, die Gruppenbildung ist klar. Alles wird mit wenigen Figuren verständlich erzählt; die byzantinische Glätte und Gefühllosigkeit beginnt hier doch eigenem Empfindungsausdruck zu weichen.

Im Inneren der toskanischen Kirchen spielt die Bildnerei dieser Zeit besonders an den meist auf Löwen oder andere Sinnbilder des überwundenen Bösen gestellten Kanzeln eine Rolle. Die um 1200 entstandenen Kanzelreliefs der kleinen Kirche S. Leonardo in Arcetri in Florenz, früher in S. Piero Scheraggio, schildern Vorgänge aus Christi Leben in äußerst unbeholfenen, aber nicht innerlich leblosen Reliefbildern. Reifer sind die Brüstungsreliefs aus dem Alten und Neuen Testament an der Kanzel des Domes von Volterra (Abb. S. 154);

und gerade in diesen Reliefbildern erkennt man, daß die Absicht des toskanischen Künstlers in dunkler Selbsttäuschung dahin geht, in Formen, Bewegungen und Gewändern die Sprache der antiken Kunst zu reden. Was der große Niccolò Pisano später anstrebte, war hier also bis zu einem gewissen Grade doch vorentwickelt.

Bei der Betrachtung der toskanischen Malerei bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts stellt sich uns sofort wieder die „byzantinische Frage" in den Weg. Die Behauptung Vasaris, des Vaters der italienischen Kunstgeschichte, daß die italienische Malerei dieser ganzen Zeit in den Banden des Byzantinismus geschmachtet habe, ja daß Cimabue, den wir an der Spitze des nächsten „Buches" als Erneuerer der toskanischen Malerei kennen lernen werden, seine Kunst von griechischen Malern gelernt habe, die von der florentinischen Regierung nach Florenz berufen worden seien, ist seit Rumohrs Forschungen oft verspottet worden. So gut aber, wie wir gesehen haben (S. 145), Honorius III. im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts byzantinische Mosaikmaler nach Rom berief, kann auch die florentinische Regierung, schon im Hinblick auf die im Baptisterium auszuführenden Mosaiken, griechische Künstler nach Florenz berufen haben. Jedenfalls ist die Tatsache, daß gerade zu Anfang des 13. Jahrhunderts der byzantinische Stil in der toskanischen Malerei Oberwasser bekam, auch von Rumohr nicht verkannt und neuerdings von Strzygowski, Thode, Max Zimmermann und anderen mit Recht wieder betont worden.



Brüstungsrelief der Kanzel des Doms zu Volterra. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 153.

Beginnen wir auch hier wieder mit den Mosaiken, so nehmen zunächst die um 1225 bis 1230 ausgeführten Mosaikgemälde in der Altarnische des Baptisteriums von Florenz

unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Als ihr Verfertiger nennt sich ein Franziskanerbruder Jacobus, der sich, woran der Stil der Arbeit keinen Zweifel läßt, jedenfalls an byzantinischer Kunst gebildet hat. Das Rad mit dem Lamm in der Mitte wird von vier auf (gemalten). Säulenkapitellen knieenden Männern getragen, die Jakob Burckhardt für die Urväter der Trag- und Füllfiguren Michelangolos an der Decke der Sixtinischen Kapelle erklärte. Aber byzantinisch sind die Verzierungen der Speichen des Rades, und byzantinisch erscheinen auch die thronenden Gestalten des Täufers und der Muttergottes zwischen den knieenden Männern. Maria hält, von vorn gesehen, ihr Kind in gleicher Richtung steif vor sich auf dem Schoß; und es verdient beachtet zu werden, daß diese byzantinische Fassung der thronenden Madonna sich gerade hier zum letzten Male in der italienischen Kunst nachweisen läßt.

Die Kuppelmosaiken sind zum Teil hundert Jahre jünger, aber nicht frischer und besser. Der große Christus des Mittelrundes rührt von Andrea Tafi her, den Vasari als Schüler des Griechen Apollonios bezeichnet, während man neuerdings einen gewissen Andreas aus Kandia, der griechisch-venezianischen Insel, in ihm zu erkennen meint.

Byzantinisch wirken auch die freilich arg überarbeiteten Mosaiken an S. Miniato zu Florenz. Das Chornischenmosaik, das den Erlöser zwischen Maria und dem hl. Miniatus darstellt, gehört wahrscheinlich dem Ende, das Giebelmosaik, das den thronenden Heiland zeigt, aber doch schon dem Anfang des 13. Jahrhunderts an. In dekorativer Beziehung tun beide ihre Schuldigkeit.

Von den toskanischen Fresken dieses Zeitraumes können nur die Wandgemälde der Kirche S. Pietro in Grado bei Pisa genannt werden. Die dreißig großen Bilder der Oberwände des Mittelschiffes schildern das Leben des Apostelfürsten Petrus. Unter ihnen sind Papstbildnisse, über ihnen ist ein Engelfries angeordnet. Der byzantinischen Haltung dieser ungeschickten Darstellungen sind doch manche römisch-christliche Einzelzüge beigemischt.

Die toskanische Tafelmalerei dieser Zeit endlich führt uns vollends in die Eingangshalle der italienischen Künstlergeschichte, deren Gestalten uns freilich noch nicht in zeitlich und persönlich scharf ausgeprägten Umrissen entgegentreten. Gerade in Toskana wurden vor allen Dingen Kruzifixe der bereits (S. 147) erwähnten Art bemalt; und gerade in Toskana können wir den Übergang von den triumphierenden zu den leidenden und toten Gestalten des Gekreuzigten verfolgen. Das mit dem Künstlernamen der Berlingheri bezeichnete Kruzifix im Palazzo pubblico zu Lucca steht noch ganz auf dem älteren Boden; die Gekreuzigten des Giunta Pisano dagegen, wie sie sich, mit des Meisters Namen bezeichnet, in den Kirchen S. Raniero e Leonardo zu Pisa und S. Maria degli Angeli zu Assisi, zugleich mit der Jahreszahl 1236 bezeichnet zu Gualdo am Monte Morello erhalten haben, stellen den Heiland bereits in der Todesqual, aber immer noch mit gesondert genagelten Füßen dar. Neben den Darstellungen des Gekreuzigten spielten im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts die Bilder des hl. Franziskus schon eine Rolle in der toskanischen Tafelmalerei; und jenem freudig erregten Urbild im Sacro Speco zu Subiaco (S. 147) gegenüber nehmen auch sie allmählich ein leidendes, düsteres Ansehen an. Wie jener Giunta von Pisa der Hauptmeister der Christusbilder, war Margaritone von Arezzo der Hauptmeister der Franziskusbilder. Bezeichnete Darstellungen des Heiligen von seiner Hand befinden sich z. B. in der Pinakothek zu Arezzo, in der Akademie zu Siena und im christlichen Museum des Vatikans. Ein anderes Hauptbild Margaritones aber ist der große Gekreuzigte in S. Francesco zu Arezzo, zu dessen Füßen der hl. Franz in halber Lebensgröße das Kreuz umklammert. Offensichtlicher noch als die

Darstellungen des Gekreuzigten und des hl. Franz aber erfüllen sich die toskanischen Madonnenbilder um diese Zeit mit neuem Leben; und als der bahnbrechende Neuerer erscheint hier neben Giunta und Margaritone als Dritter im Bunde Guido von Siena, der 1221 die vielbesprochene Madonna im Stadthause zu Siena (Abb. unten) mit seinem Namen und der Jahreszahl bezeichnete. Daß die Jahreszahl echt ist, wird sich nach den Untersuchungen Wickhoffs, Zimmermanns, Schubrings, Rothes' und anderer nicht mehr bezweifeln lassen. Eine etwas spätere Übermalung hat dem Bilde nur ein jüngeres Ansehen gegeben. Die Neuerung gegenüber den „griechischen" Madonnen des Zeitalters ist entscheidend. Mutter und Kind blicken nicht mehr, steif von vorn gesehen, zum Bilde heraus, sondern werden, wenn sie sich auch noch nicht ansehen, in herzliche Beziehungen zueinander gesetzt. Daß dieser bahnbrechende Schritt in Siena, der der Madonna geweihten Stadt, getan wurde, ist bedeutsam für die Entwickelungsgeschichte der toskanischen Kunst. Im übrigen ist Guidos Madonna noch unbeholfen und noch byzantinisch genug dargestellt; und die Leistungen Giuntas und Margaritones darf man vollends nicht übertreiben. Sie sind doch die Vertreter einer in Banden liegenden Kunst, die nach Erlösung schreit.



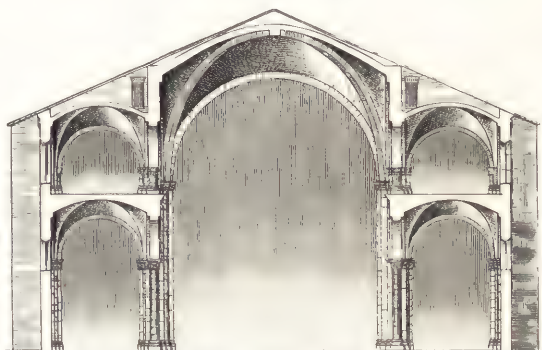
Madonna. Gemälde des Guido von Siena im Stadthause zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

4. Die lombardisch-romanische Kunst.

Die lombardisch-romanische Kunst ist die Kunst der Po-Ebene einschließlich der Nordostabhänge der Apenninen bis über Bologna hinaus. Sie umfaßt, außer der eigentlichen Lombardei, daher auch die Emilia, streckt ihre Arme aber, wie bereits (S. 144) bemerkt worden, hier und da sogar über die Apenninen hinüber, um einzelne Orte Mittel- und Unteritaliens zu erobern. Wenn der „romanische" Baustil nördlich der Alpen auch seine klarste, folgerichtigste und einheitlichste Ausbildung erhalten hat, so ist die lombardische Baukunst, die zuerst von Dartein, zuletzt von Rivoira eingehend untersucht worden ist, in der Entwickelung der meisten „romanischen" Sonderformen dem Norden, wie wir bereits gesehen haben (S. 78), doch zeitlich vorangegangen. Mögen diese Formen, die wir zum Teil (S. 23) in Syrien

und Kleinasien vorgebildet fanden, durch die Klosterkunst der orientalischen Mönche einerseits über Ravenna nach der Lombardei, anderseits, wenn wir Strzygowski zustimmen, über Marseille, jedenfalls zum Teil aber auch über Italien nach Frankreich und Deutschland verpflanzt worden sein, so hat die frische Kraft des Abendlandes sie doch unzweifelhaft mit neuem selbständigen Leben erfüllt und zu mächtigen Einheiten verschmolzen. Dieselben Ursachen haben im Norden dieselben Wirkungen gehabt wie im Süden. Wenn wir daher den Vortritt der Lombardei in manchen Beziehungen auch anerkennen, so kehren wir deshalb doch nicht mit Rivoira zu der Ansicht älterer Forscher zurück, die die romanische Baukunst der ganzen Welt für lombardisch hielten.

Daß eine Reihe der entscheidenden Merkmale des romanischen Außenbaues, wie die Gliederung der Wände durch Lisenen und Blendbogen, ihr oberer Abschluß durch Bogenfriese, ihre Belebung durch kleine, auf Säulchen ruhende Bogengalerieen schon in der lombardischen Baukunst des vorigen Zeitraumes Wurzel zu fassen vermochte, haben wir (S. 78) bereits gesehen. Auch das romanische, unten halbkugelig abgerundete Würfelkapitell fanden wir im Süden wie im Norden der Alpen bereits vor 1050. Aber erst um diese Zeit wagte man sich hüben wie drüben an die große Hauptneuerung des eigentlichen romanischen Stils, an die Einwölbung des Mittelschiffes, die, wo sie durch wirkliche Kreuzgewölbe erfolgte, zur Bindung des Grundrisses durch ein System von regelmäßigen Vierecken führte. Romanische Basiliken dieses „gebundenen Systems", wie es uns annähernd z. B. im Dom von Piacenza entgegentritt, sind in der Lombardei nicht so häufig wie nördlich der Alpen. Die freier gewölbte romanische Basilika aber, deren Grundriß gleichwohl die alte T-Form durch die Form des lateinischen Kreuzes zu ersetzen pflegt (S. 91), feiert gerade in der Lombardei ihre schönsten Triumphe.


Querschnitt der Kirche S. Ambrogio zu Mailand. Nach F. de Dartein.

Der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts (nach Rivoira 1046—1071) errichtete Neubau der uralten Kirche S. Ambrogio zu Mailand (Grundriß S. 78) ist die geweihte Stätte, an der die entscheidende Neuerung durchgesetzt wurde. Nur die drei Chornischen gehören noch dem Bau des 8. und 9. Jahrhunderts an; der von Pfeilerbogenhallen umgebene Vorhof stammt in seiner jetzigen Gestalt erst aus dem 11. oder 12. Jahrhundert. Der eigentliche Gründungsbau des romanisch-lombardischen Stils aber ist das dreischiffige, querschifflose Langhaus der Kirche (Abb. oben) mit seiner achteckigen Zeltdachkuppel über dem Altarraume, mit seinen zweistöckigen, fast bis zur Höhe des Mittelschiffes aufragenden Seitenschiffen und mit seiner Vorhalle, die sich in beiden Geschossen durch fünf abgestufte Bogen nach dem Vorhof öffnet. Im Inneren werden die großen Quadrate des Mittelschiffes durch überhöhte und daher kuppelartige Kreuzgewölbe bedeckt, deren Grate durch Diagonalrippen verstärkt sind. Die Träger und Stützen dieser Diagonalrippen treten schon in der Gliederung der mächtigen Pfeiler, von denen die Längs- und Querbogen aufsteigen, als besondere, schlanke, hoch emporgeführte Eckhalbsäulen in die Erscheinung. Je zwei kleinere, übereinander wiederholte Bogen aber, die zwischen den Hauptpfeilern eingespannt sind, bilden die kleineren Kreuzgewölbe über den

Seitenschiffen und ihren Emporen. In den niedrigen Pfeilerkapitellen wuchert byzantinisch schematisiertes Blattwerk neben altlongobardischem Flechtwerk und tierischen Bildungen (Abb. unten). Stilisierte Akanthusranken, Bogenfriese und Sparrenreihen schmücken andere Stellen. Merkwürdig aber sind die gespenstischen Tiergestalten, die glotzäugig aus dem Schafte der Säulen des Hauptportals hervortreten. Derartige phantastische Tiergestalten gehören, unorganisch angebracht, zu den Eigentümlichkeiten der lombardischen Baubildnerei. Daß das germanische Blut der Lombarden aus diesen Einfällen spricht, erscheint uns nicht so unmöglich, wie man neuerdings behauptet, wird jedenfalls durch das versprengte Vorkommen ähnlicher Erscheinungen in Mittelitalien, die eben auf lombardische Einflüsse zurückzuführen sind, nicht widerlegt. Durch jenen Adel der Verhältnisse, der auch den bedeutsamsten Aufbau erst zum Kunstwerk im höchsten Sinne macht, ist die Ambrosiuskirche in Mailand bei alledem nicht ausgezeichnet.

Auch die übrigen Kirchenbauten dieser Gegenden unterscheiden sich, abgesehen von ihrem schlichteren Stein- oder Ziegelmaterial, deutlich von den gleichzeitigen Toskanas. Die äußeren Bogengalerieen bilden hier nicht, wie dort, die ganze Fassade umziehend, eine durchbrochene Hülle vor den Hauptwänden, sondern laufen in kleinerem Maßstabe als Schmuckgalerieen einzeln in wagerechter Richtung über die Fassaden und die Chorschlüsse hin oder steigen unter den Giebelschrägen an und ab. Große rosettenartige Radfenster, Sinnbilder des Glücksrades, bürgern sich hier dazu allmählich als Fassadenmitten ein; und die Portale sind hier als solche reicher ausgebildet als dort, indem sie, mit Rundbogenfeldern überhöht, manchmal abgestufte Wandungen mit nach außen immer größer werdenden Säulenstellungen und Bogen zeigen, manchmal aber auch mit besonderen gegiebelten Vorhallen versehen sind, deren Säulen auf Löwen oder andere Tiere, manchmal sogar auf menschliche Gestalten von sinnbildlicher Bedeutung gestellt zu sein pflegen. Wo, wie in S. Ambrogio, die niedrigeren, mit Pultdächern versehenen Seitenschiffe den bis zur Höhe der Mittelschiffe ansteigenden zweistöckigen Seitenschiffen weichen, nehmen die Außengiebel die ganze Breite der Fassaden ein. Von vereinzelten, manchmal auch nur scheinbaren Ansätzen (S. 78) abgesehen, aber stehen auch in der Lombardei die vierseitigen Glockentürme und die Baptisterien nach wie vor gesondert neben den Kirchen, von denen manche dafür in organischerem Aufbau von ihren Vierungs- oder Chorkuppeln überragt werden.



Pfeiler- und Säulenkapitelle aus der Kirche S. Ambrogio in Mailand. Nach F. de Dartein.

Neben den eingewölbten kommen während dieses Zeitraumes auch in der Lombardei noch flach oder mit offenem Dachstuhl gedeckte Basiliken vor. Das Hauptwerk dieser Art bleibt, da der Dom von Modena später spitzbogig eingewölbt worden, die edle Kirche S. Zeno zu Verona, deren querschifflose Innere mit seinen Pfeilern, an die sich Halbsäulen legen, und mit seinen Schwibbogen, die das Mittelschiff überqueren, an S. Miniato in Florenz erinnert, während ihr Äußeres, wie das des Domes von Modena, den Pultdächern der Seitenschiffe entsprechend, noch nicht einem einzigen Breitgiebel untergeordnet, dafür aber durch ein prächtiges Giebelportal, dessen Säulen auf Löwen ruhen, ausgezeichnet ist.

Unter den gewölbten Basiliken steht die Kirche S. Michele in Pavia voran, deren innerer und äußerer Aufbau sich eng an das System von S. Ambrogio in Mailand anschließt, vor der sie das Querschiff voraus hat. Der Hauptbau gehört der zweiten Hälfte des elften, die Schauseite der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Von den wichtigsten übrigen mit Kreuzgewölben bedeckten romanischen Kirchen Oberitaliens gehören nach Dehios Einteilung auch die reichgegliederten, alle Reize des lombardisch-romanischen Stiles entfaltenden Kathedralen



Die Ostseite der Kathedrale von Parma. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

von Modena, Parma, Piacenza, Cremona und Borgo S. Donnino zu den Kirchen mit Emporen über den Seitenschiffen. Unter den Basiliken mit niedrigen Seitenschiffen ohne Emporen folgen Kirchen wie der Dom und S. Savino zu Piacenza, die Klosterkirche von Chiaravalle bei Mailand und S. Pietro e Paolo in Bologna dem System des durch quadratische Einteilung gebundenen Grundrisses, wogegen so wirkungsvolle Kirchen wie S. Pietro in Cielo d'Oro zu Pavia und der Dom zu Trient, an dessen Außenseiten die stillosen „Knotensäulen" auffallen, sich eine freiere Grundrißbildung gestatten. Zu den eingiebeligen Vorderseiten, deren Zwerggalerieen mit der Giebelschräge auf- und absteigen, gehören die der Kirchen S. Michele und S. Pietro zu Pavia, der Kathedralen von Parma und Piacenza. Besonders reich mit Säulengalerieen verzierte Chorseiten haben die Dome von Modena, von Parma (Abb. oben) und Murano (S. 135). Über dem reichsten Grundriß erhebt sich die Kathedrale

von Piacenza, deren Querhaus, offenbar in Erinnerung an das zu Pisa (S. 150), dreischiffig gestaltet ist wie das Langhaus. Zu den Kirchen, die ihre Achteckkuppeln am stolzesten zur Schau tragen, gehören die Kathedralen von Piacenza und Parma (Abb. S. 159), die Kirchen S. Pietro in Cielo d'Oro und S. Giovanni in Borgo zu Pavia. Im Turmbau nahm das Campanile-Paar des Domes zu Ivrea (973—1005) schon im vorigen Zeitraum (S. 78) die ganze Entwickelung voraus, und zwei Türme sollten ausnahmsweise auch die unvollendete Fassade des Domes von Borgo San Donnino (1080) schmücken. Im reinsten lombardischen Stil aber erhob sich 1063 der Einzelturm von Pomposa bei Ravenna, dem z. B. die Glockentürme an S. Zeno in Verona und am Dom zu Parma (Abb. S. 159) im 12. Jahrhundert folgten.

Im Inneren der lombardischen gewölbten Basiliken herrscht eine ziemlich einfache Formensprache. Neben den korinthischen und korinthisierenden Säulen- und Pfeilerkapitellen, die auch hier in mannigfachen Abwandlungen überwiegen (Abb. unten), finden verzierte Würfelkapitelle sich z. B. in der Klosterkirche Chiaravalle bei Mailand, in S. Abondio zu Como, in S. Pietro e Paolo zu Bologna, in S. Teodoro zu Pavia und in den Seitenschiffen der Kathedralen zu Modena und Novara; an Tier- und Figurenkapitellen aber sind besonders reich S. Ambrogio und S. Celso in Mailand, S. Michele und S. Pietro in Pavia.



Lombardische Kapitelle: a aus der Kathedrale von Modena, b aus der Kathedrale von Piacenza. Nach G. Dehio und G. von Bezold.

Der Zentralbau kommt, abgesehen von der Nachbildung der heil. Grabeskirche in S. Sepolcro zu Bologna, die wohl noch dem ersten Jahrtausend angehört, besonders in einigen Taufkirchen zur Geltung, die im Äußeren und Inneren aufs reichste durch Säulen- und Bogengalerieen gegliedert und geschmückt sind. Besonders prächtig erscheinen die Achteckbauten der Baptisterien zu Parma und zu Cremona.

Bei aller Gleichheit der künstlerischen Gesinnung zeigt der romanisch-lombardische Baustil im einzelnen doch eine Fülle von Abwechselung und Freiheit. Zu ganz großen, zur Seele sprechenden Leistungen, wie der toskanische Stil im Dom von Pisa, der venezianisch-byzantinische in der Markuskirche, hat er es nicht gebracht; er ist entwickelungsgeschichtlich bedeutender als künstlerisch, und doch, wer empfände in S. Zeno zu Verona oder in den Kathedralen von Piacenza, Modena und Parma nicht den Zauber eines selbstbewußten künstlerischen Wollens und Könnens?

Die lombardisch-romanische **Bildnerei** ist hauptsächlich Steinkunst und hat sich, abgesehen von den schon erwähnten Tier- und Figurenkapitellen, vornehmlich an den Schauseiten und Türbauten der Kirchen betätigt. Sie steht im ganzen höher als die gleichzeitige toskanische Bildnerei, ist freier von byzantinischen Erinnerungen als diese und hat in Deutschland den Ruf, von einem Hauche nordischer Freiheit belebt zu sein. Auf deutschen Ursprung scheint die Namensform Wiligelmus in einer Künstlerinschrift hinzuweisen; aber deutsche Namen waren seit der Langobardenzeit in der Lombardei gebräuchlich; sie bezeugen nur die

germanische Zumischung im Blute der Lombarden, die, zu Italienern geworden, im 11. und 12. Jahrhundert selbständig genug empfanden, um aus sich heraus Neues zu schaffen. Im ganzen betrachtet, ist die oberitalienische Plastik dieses Zeitraums, der Max Zimmermann ein Werk gewidmet hat, jedoch immer noch roher als die gleichzeitige nordische Kunst.

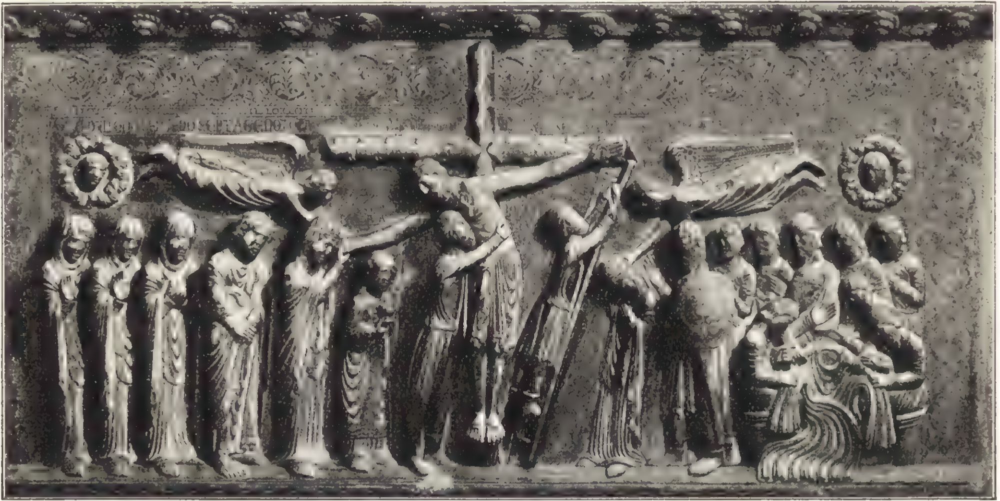
Vorweg seien die 48 Erzdarstellungen aus der biblischen Geschichte und dem Leben des hl. Zeno an der Haupttür von S. Zeno zu Verona genannt. Die Bilder des linken Flügels gelten trotz ihrer barbarischen Hilflosigkeit vielfach noch als deutsche Arbeiten der Zeit Bernwards von Hildesheim (S. 122); die des rechten Flügels, einschließlich der vier Zenobilder, aber werden italienischen Händen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeschrieben. Aus dieser Zeit stammen auch die steinernen Portalbildwerke und Fassadenreliefs derselben Kirche. Der Türbau, dessen inneres Bogenfeld den hl. Zeno auf dem Drachen zeigt, während der Außenbogen mit den Gestalten der beiden Johannes geschmückt ist, trägt die Künstlerbezeichnung eines Meisters Nikolaus. Denselben Namen tragen die acht Relieffelder rechts vom Portal, Bilder aus der Schöpfungsgeschichte, König Theoderich zu Pferde und ein Jagdstück. Die zehn Reliefs links vom Portal, Vorgänge aus der Jugendgeschichte des Heilands und kämpfende Ritter, aber tragen den Namen eines Meisters Wilhelm. Daß jener Nikolaus derselbe Nikolaus ist, der sich 1135 als Schöpfer der weit besseren Bildwerke an den Portalen des Domes zu Ferrara und zu Verona nennt, wird allgemein anerkannt. Daß aber der Meister Guilielmus von S. Zeno in Verona der Wiligelmus sei, der sich als Urheber der bildnerischen Arbeiten am Dom von Modena bekennt, wird wenigstens von Zimmermann nicht zugegeben. Jedenfalls ließen beide Meister die Fassadenreliefs von S. Zeno von Gesellenhänden ausführen.

Der Meister Wiligelmus des Domes von Modena, dessen Bildwerke dem Anfang des 12. Jahrhunderts angehören, ist der Antike keineswegs aus dem Wege gegangen. Hat er in einem Fassadenfelde doch neben dem Pelikan, dem Sinnbild der Kirche, den Flügelgenius mit Kranz und gesenkter Fackel plump und großköpfig dargestellt. In seinen eigenen Erfindungen, wie den Reliefbildern aus der Schöpfungsgeschichte neben der Haupttür und den merkwürdigen Bildern aus der nordischen Artussage am Nordostportal, zeigt er sich bei leerer und roher Formensprache mit Erfolg bemüht, die Vorgänge ohne Umschweife, derb und deutlich, als hätte er sie selbst gesehen, zu veranschaulichen.

Meister Nikolaus dagegen offenbart sich uns in seinen Hauptwerken als ein Künstler von größerer dekorativer Begabung und trotz deutlicher Anklänge an byzantinische Vorbilder auch von größerer Frische und Natürlichkeit der Formensprache. Im inneren Bogenfeld des Hauptportals von Ferrara ist der hl. Georg als Drachentöter gebildet. Im inneren Bogenfeld des Hauptportals des Domes von Verona aber thront die Madonna zwischen neutestamentlichen Darstellungen. Merkwürdig sind hier die Greife und die Flügellöwen, von denen der eine, der Vision des Ezechiel entsprechend, mit Rädern versehen ist. Derb aber erscheinen die Paladine Karls des Großen, Roland und Olivier, die den Eingang bewachen.

Andere Meister der oberitalienischen Fassadenbildnerei vertreten andere Richtungen. Auffallend ungeschickt in der Ausführung sind die jetzt im archäologischen Brera-Museum verwahrten Bildwerke des Anselmus von der Porta Romana zu Mailand, die den Wiedereinzug der Mailänder in ihre nach 1162 aufgebaute Stadt darstellen. Daß in der langen Inschrift dieser einfältigen Bildwerke Anselmus als ein zweiter Daidalos (Bd. I, S. 242) gepriesen wird, ist aber merkwürdig als Beweis für das Fortleben der antiken Überlieferungen im Mittelalter.

Der bedeutendste lombardische Bildner dieses Zeitraums war jedenfalls Benedetto Antelami, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts den Dom und das von ihm selbst errichtete Baptisterium von Parma mit einer Fülle von Bildwerken schmückte, die sich durch die Freiheit ihrer Formensprache, die Anschaulichkeit ihrer Erzählungsweise und die Kraft ihrer Wiedergabe seelischer Stimmungen auszeichnen. Im Dom gehört das Relief der Abnahme Christi vom Kreuz von 1178 (Abb. unten), ein Bruchstück einer Kanzel, zu Antelamis besten früheren Werken. Seine Schöpfungen am Baptisterium sind zwischen 1196 und 1216 entstanden. Auf der Höhe seines Könnens erscheint der Meister in den Bildwerken der Nord-, West- und Südtür. Die Nordtür von 1196 trägt im Bogenfelde die Anbetung der Könige, am Türsturz die Taufe des Heilandes, an den Pfosten die Stammbäume von Moses und Christus.



Die Kreuzabnahme Christi. Reliefbildwerk Benedetto Antelamis im Dom zu Parma. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Die Westtür zeigt im Bogenfelde den thronenden Christus des Weltgerichts, am Türsturz die Auferstehung der Toten, an den Seitenpfeilern die Werke der Barmherzigkeit und die Arbeiter im Weinberge. Die Südtür, deren Pfosten nicht verziert sind, aber stellt im Bogenfeld eine alte Legende dar. Von einem Einhorn verfolgt, ist ein Jüngling in einen Abgrund gestürzt, aber an einem Baum hängen geblieben, an dessen Wurzeln eine weiße und eine schwarze Maus (Tag und Nacht) nagen, während unten ein Drache seiner Beute harrt. Helios und Selene, Tag und Nacht, sind in antiker Gestaltung zur Linken und Rechten des Reliefs noch in eigener Person dargestellt. Daß diese Schilderung menschlicher Ohnmacht über der Südtür in innigster Beziehung zur Darstellung der Erlösung über der Nord- und Westtür steht, leuchtet sofort ein; und in der Fülle tief durchdachter Beziehungen liegt auch im einzelnen der Hauptvorzug dieser Bildwerke, deren künstlerische Ausführung zwar deutlich und selbständig in den Erzählungsmotiven, aber schwankend und ungleich in der Formenbildung ist. Antelamis letztes Hauptwerk ist sein Anteil am Schmuck der Fassade der Kathedrale von Borgo S. Donnino bei Parma. Großartig und von innerem Leben erfüllt erscheinen hier besonders die beiden lebensgroßen Nischenfiguren neben der Tür: David mit der Krone zur Linken, Ezechiel mit gerippter Prophetenmütze zur Rechten.

Welche Fühlung Antelami mit der Antike hatte, zeigt auch die wundervolle, an klassische Vollendung mahnende Rankenornamentik, die sich überall neben seinem Bildwerk geltend macht. Das damals Moderne tritt in seinen Werken jedoch, so steif und hart sie dreinblicken, überall stärker hervor als das Antike. Ob er sich dieses Moderne, wie die gegenwärtige Forschung meint, aber aus der gleichzeitigen französischen Bildnerei, die wir kennen lernen werden, geholt, wagen wir nicht zu entscheiden. Auf der gleichen Entwickelungsstufe der Kunst führen ähnliche Vorbedingungen öfter, als heutzutage zugegeben wird, zu ähnlichen Erscheinungen.

In der noch romanischen ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lief in der oberitalienischen Bildnerei eine absichtlich antikisierende, hier und da auch byzantisierende, neben einer derben einheimischen Richtung her: jener antikisierenden und zugleich byzantinisierenden Strömung folgen z. B. die sechs merkwürdigen, langgestreckten weiblichen Gestalten im Oratorio di S. Maria della Valle zu Cividale, die man früher für Werke der mittelbyzantinischen Kunst hielt; die echt mittelalterliche Richtung aber spricht sich z. B. in dem knorrigen, wetterharten Antlitz des mächtigen Petrus auf dem Throne an S. Pietro e Paolo in Bologna, und in der hart natürlichen, vergoldeten Silberhenne mit ihren Küchlein im Domschatz zu Monza aus, die man früher für langobardisch hielt. Reiner Kunstgenuß ist aus allen diesen Werken nicht zu schöpfen, wohl aber reiche entwickelungsgeschichtliche Belehrung.

Seltener sind die erhaltenen Denkmäler der lombardischen Malerei dieses Zeitraums; unter den wenigen, die hervorgehoben werden müssen, aber zeigen die Mosaiken auch hier im wesentlichen griechische Haltung, wogegen in den Fresken abendländisches keimendes Leben flutet. Daß das Mosaikgemälde der Chornische von S. Ambrogio in Mailand nicht dem 9., sondern dem 12. Jahrhundert entstammt, ist noch nicht allgemein anerkannt, aber nach den Ausführungen Cattaneos und Max Zimmermanns nicht zu bezweifeln. In der Tat gehört es seinem Inhalt wie seiner Formensprache nach zur byzantinischen Kunst dieses Zeitraums. Wahrscheinlich wurden auch seine Meister aus Venedig berufen. In der Mitte thront der Heiland vor Goldgrund zwischen langen, steifen Heiligen. Links und rechts aber neigen Palmbäume sich über die Martinskirche zu Tours und die Kirche S. Ambrogio, aus der die Seele des hl. Ambrosius während des Schlafes in jene versetzt wurde, um dort der Beisetzung des hl. Martin beizuwohnen. Diese Legende ist recht ungeschickt erzählt; aber die Gesamthaltung ist trotz einer gewissen Trockenheit der Färbung nicht unwirksam.

Die wichtigsten lombardischen Freskomalereien der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts dagegen befinden sich in der von 20 Fenstern erhellten Kuppel des Baptisteriums zu Parma. In der Mitte treten die zwölf Apostel und die Evangelistenzeichen hervor; Christus erscheint zwischen Maria und den beiden Johannes. Am bedeutsamsten aber sind die Geschichten Johannes des Täufers erzählt. Ist in den Köpfen auch noch wenig Ausdruck, so ist die Gebärdensprache in ihrer hastigen Bewegtheit doch bereits fortgeschritten entwickelt. Blauer Grund, schwarze Umrisse, geringe Modellierung sind auch hier die technischen Merkmale der romanischen Wandmalerei.

Auf die italienische Miniaturmalerei dieses Zeitraums einzugehen, müssen wir der Sonderforschung überlassen. Mißverstandene Umrißzeichnungen pflegen hart und grell bemalt, die Fleischfarbe der Köpfe pflegt nur durch rote Flecke angedeutet zu sein.

Im Gesamtbild der italienischen Kunst des hohen Mittelalters treten mit einer gewissen Allgemeingültigkeit nur eine Reihe von künstlerischen Schöpfungen der kirchlichen Baukunst

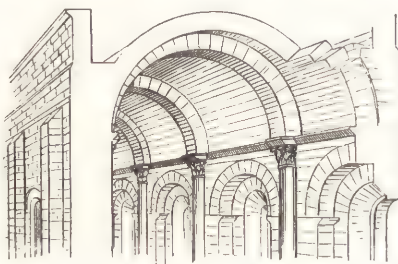
hervor, denen ihr Mosaikschmuck und ihr Bildwerk sich lehrreich anschließt. Mit vollem Bewußtsein wollte die christliche Kunst Italiens sich noch kaum irgendwo von dem antiken Boden entfernen, auf dem sie in altchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit groß geworden war; und die starken Flutwellen mittelbyzantinischer Kunst, die weite Strecken dieses Bodens in wiederholten An- und Abschwellungen befruchteten, ließen die Keime neuen selbständigen Lebens, die die Zeit aus sich heraus entwickelte, hier erst vereinzelt zur Entfaltung kommen. Die verfallende hellenistisch-römische Antike („Protorenaissance") und die mittelbyzantinische Kunst aber feierten, wie wir gesehen haben, gerade auf italienischem Boden jetzt noch einige Triumphe.

III. Die westeuropäische Kunst im hohen Mittelalter (um 1050—1250).

1. Die romanische Kunst Südfrankreichs und Burgunds.

A. Einleitung. — Die Baukunst.

Frankreich, das schöne Land jenseit des Wasgau und der Ardennen, dessen Volkstum aus dem Zusammenfluß keltischen, germanischen und romanischen Metalls als Erz von der glücklichsten Mischung hervorging, war in diesem Zeitraum in sprachlicher und künstlerischer Beziehung in zwei deutlich unterschiedene, durch die Loiregrenze gebildete Hälften, eine nördliche und eine südliche, geteilt, trotzdem aber in seinem geistigen Leben schon auf dem Wege, sich einheitlich zu entwickeln. Künstlerisch beherrschte es Westeuropa unbedingt. Der Norden Spaniens, in dessen Südhälfte die maurische Kunst blühte (Bd. I, S. 581 ff.), war in künstlerischer Beziehung wenig mehr als eine Provinz Südfrankreichs; in England, das die zu Franzosen gewordenen Normannen 1066 eroberten, entwickelte sich eine Kunst, die, ohne Sonderbildungen auszuschließen, zunächst als Zweig der normannisch-nordfranzösischen Kunst erscheint. Aber auch für ganz Europa übernahm Frankreich jetzt, nachdem in der karolingisch-ottonischen Periode Deutschland in manchen Beziehungen den Vortritt gehabt, die künstlerische Führung. Entfalteten sich doch auch in Frankreich die beiden großen mittelalterlichen Weltmächte, das Rittertum und das Mönchstum, gerade jetzt zur höchsten Blüte. Wurde in Frankreich das Feuer der Begeisterung für die Wiedereroberung des heiligen Landes doch am frühesten und am erfolgreichsten geschürt. Entwickelte Frankreichs Hauptstadt sich doch zur Hochburg der Scholastik, der im Dienste der Kirche ergrauten, angeblich an Aristoteles anknüpfenden mittelalterlichen Philosophie, die sich ein ihrem Zwecke entsprechendes kunstvolles dialektisches Kartenhaus errichtete; und ging doch auch von Frankreich die Erneuerung des Klosterwesens aus, das sich bis dahin in den vom hl. Benedikt (S. 32) gelegten Geleisen weiterbewegt hatte. Die Klöster aber waren nach wie vor die Hauptsitze des Kunstlebens. In die Kunstgeschichte griffen von ihren burgundischen Heimstätten in Cluny und Citeaux aus besonders die Cluniazenser und die Zisterzienser mit weithin wirkender Bedeutsamkeit ein. Burgund wurde gerade durch sie zu einem Neuland der Baukunst; neben Burgund aber gingen die anderen Provinzen des heutigen Frankreich gerade in der Baukunst ihre eigenen Wege; und


Tonnengewölbe mit Quergurten. Nach G. Dehio und G. von Bezold. Vgl. Text, S. 165.

alles in allem genommen offenbarte die romanische Baukunst ihre Reize auch kaum in einem anderen Lande von so verschiedenen Seiten wie in Frankreich. Der Zufluß der Elemente dieser Baukunst aus dem hellenistischen, syrischen und kleinasiatischen Osten, der hier ebenso-oft den Weg über Marseille wie über Ravenna und Mailand genommen, aber auch Rom nicht in allen Fällen übergangen haben kann, war bereits im vorigen Zeitraum erfolgt und vollendet. Was sich jetzt aus diesen Elementen entwickelte, war im Süden wie im Norden Frankreichs bereits französisches Eigentum; besonders im Norden aber arbeitete der rege bodenwüchsige Kunstsinn sofort an der selbständigen Umgestaltung des romanischen „Rundbogenstils" zu einem neuen nationalen Baustil.


Kapitell aus dem Kreuzgang von St. Trophime in Arles. Nach G. Dehio und G. von Bezold.

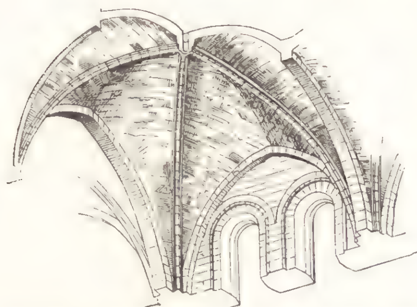
Erscheint die Baukunst im Süden Frankreichs, wo der Gewölbebau sich vorzugsweise der Tonnengewölbe (Abb. S. 164) und der Kuppeln bedient, auch jetzt noch fast wie eine Fortsetzung der antiken Kunst, deren Einzelbildungen sogar sie festzuhalten sucht (Abb. nebenstehend), so geht sie im Norden nach kurzem Besinnen, des Kreuzgewölbes (Abb. unten) Wesenheit erfassend, geradeswegs auf das Ziel jenes Bausystems zu, das wir gotisch zu nennen pflegen. Den „gotischen" Stil (Abb. S. 166, unten) werden und wachsen zu sehen, ist von der Betrachtung des romanischen Stils Frankreichs daher unzertrennlich. Hatten sich doch von den Einzelelementen dieses „gotischen" Stils z. B. der Spitzbogen, das Rippengewölbe (Abb. S. 166, oben), der „Bündelpfeiler", der Chorumgang und der natürliche, der heimischen Pflanzenwelt entlehnte Blattschmuck nach und nach einzeln schon an verschiedenen romanischen Gebäuden eingestellt. Zum Abschluß gelangte diese Entwickelung am frühesten am Gestade der Seine, in jenem Herzen des am meisten germanisch-fränkischen Nordfrankreichs, das bald zum Herzen Gesamtfrankreichs werden sollte, gleichzeitig aber auch in den benachbarten Gebieten der Picardie; und gerade in diesem Geburtslande der eigentlichen „Gotik" hatte der romanische Stil als solcher auch nur geringe Erfolge, während er sich im ganzen übrigen Frankreich trotz aller Übergangselemente doch auch als solcher zu reicher und köstlicher Blüte entfaltete.


Einfaches Kreuzgewölbe. Nach Zeichnung.

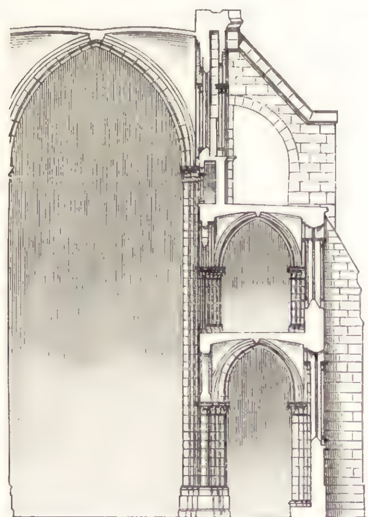
Eine lebendige und allseitig richtige Anschauung von den höchsten Leistungen der romanischen Baukunst in Frankreich zu gewinnen, ist aus dem Grunde nicht leicht, weil eine Reihe ihrer erhabensten und einflußreichsten Werke den Stürmen der Zeit erlegen oder nur als Ruinen von malerischer Romantik erhalten sind. Der Kunstgeschichte sind die meisten dieser Gebäude jedoch durch eingehende wissenschaftliche Untersuchungen zurückgewonnen, die in Frankreich nach Viollet-le-Duc und de Caumont durch Forscher wie Quicherat, de Lasteyrie, Corroyer und Enlart, in Deutschland nach Schnaase, Otte und Lübke besonders durch Dehio und von Bezold, durch Borrmann und Neuwirth, durch Cornelius Gurlitt und durch Witting weitergeführt oder zusammengefaßt worden sind.

Zu den untergegangenen Bauwerken gehören zwei Kirchen Mittelfrankreichs, die ihrer Zeit zu den gewaltigsten und eindrucksvollsten Gebäuden Europas zählten, die Martinskirche zu Tours (S. 36 und 92), die schon in vorkarolingischer Zeit als ein Hauptwerk der

abendländischen Baukunst galt, und die Klosterkirche zu Cluny, die wenigstens seit der ottonischen Zeit als eine der weitest wirkenden Bauschöpfungen anerkannt war. Beide hatten schon zwei baugeschichtliche Gestaltungen hinter sich, als sie im reifen romanischen Zeitalter neu erstanden. St. Martin in Tours war nach der Feuersbrunst von 997 als flachgedeckte kreuzförmige, fünfschiffige Basilika mit einschiffigem Querhaus, aber mit doppeltem, halbkreisförmigem Chorumgang und Kapellenkranz erstanden. Dieses Motiv wurde dadurch vorbildlich für die französische Kirchenbaukunst. Der Umbau im 12. Jahrhundert fand zum Zwecke der Einwölbung statt. Die fünf Türme, von denen zwei als einzige Überbleibsel des mächtigen Bauwerks erhalten sind, zierten die Vierung, die Süd- und Nordseite des Querhauses und die Westfassade. Die erste maßgebende Abteikirche zu Cluny wurde der 981 geweihte zweite Bau (S. 95). Auch dieser ist als flachgedeckte Säulenbasilika zu denken. In der Chorbildung lag auch seine Besonderheit: die Kirche erhielt einen gerade abgeschnittenen viereckigen Chor mit zwei rechteckigen Kapellen als Nebenchören: dazu fünf Apsiden, von denen drei an den drei Chorkapellen, je eine an den Kreuzarmen hervortraten; zwei mächtige Türme aber stiegen auch hier über der westlichen Vorhalle empor. Wir werden sehen, daß dieser glückliche Wurf, zu dem der Lombarde Wilhelm von Ivrea, der um 1000 in Dijon eine berühmte Säulenbasilika mit östlichem Rundbau schuf, mitgewirkt haben mag, weite Kreise zog und Nachahmung im Norden Frankreichs, in Deutschland und Italien fand. Der dritte Bau der Abteikirche von Cluny aber, der 1089 begonnen, 1095 geweiht wurde, ein Denkmal der höchsten Blütezeit des Cluniazenserordens, war der alten Einfachheit zugunsten größerer Macht- und Prachtentfaltung untreu geworden. Erlangte er wohl eben deshalb, wie Dehio gezeigt hat, keine solche Fernwirkung wie der zweite Bau, so wurde er dafür der vorbildliche Schöpfungsbau der ganzen (jüngeren) burgundischen Schule des 12. Jahrhunderts. Das fünfschiffige Langhaus wurde von zwei einschiffigen Querhäusern durchschnitten. Der Rundchor mit innerem Umgang und ausstrahlenden Kapellen wurde von der Martinskirche in Tours entlehnt. Das Mittelschiff war von einem Tonnengewölbe mit Quergurten, die niedrigen Seitenschiffe waren mit Kreuzgewölben bedeckt. Von den korinthischen kannelierten Pilastern, die die Vorlagen der Hauptpfeiler des Mittelschiffes bildeten, stiegen Pfeilerbündel in Absätzen als Träger der Quergurten des Tonnengewölbes empor. Unter den Fensterreihen des Mittelschiffes zog sich, als Scheinnachahmung eines Obergeschosses der Seitenschiffe, eine sogenannte Triforiengalerie entlang, deren Arkaden rundbogig waren wie die Fenster. Die Hauptarkaden des Langhauses aber



Kreuzrippengewölbe. Nach G. Dehio und G. von Bezold. Vgl. Text, S. 165.

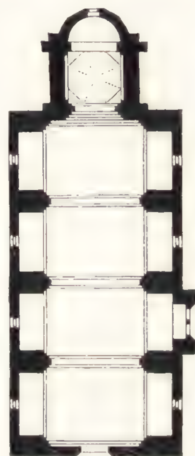


Das frühgotische System. Querschnitt des Langhauses der Kathedrale von Noyon. Nach G. Dehio und G. von Bezold. Vgl. Text, S. 165.

waren bereits spitzbogig. „Die späteren Siege der Gotik", sagt Dehio, „sind in Cluny schon zur Hälfte gewonnen."

Im eigentlichen Südfrankreich, dessen romanische Baukunst Revoil im Zusammenhang behandelt hat, entwickelte die Kirchenbaukunst dieser Zeit sich, wie gesagt, im engsten Anschluß an die Antike, von der sie sich nur schrittweise entfernte. Hatten sich an verschiedenen Stellen Südfrankreichs doch auch als lebendige Vorbilder eine Reihe großartiger hellenistischer Römerbauten erhalten, denen es weder an korinthischen Säulen und Pilastern im Äußeren, noch an Tonnengewölben im Inneren fehlt. Man denke nur an den Tempel der Prinzen Gajus und Lucius (Maison Carrée) zu Nîmes (Bd. I, S. 427), an das Theater und den Bogen des Tiberius zu Orange (Bd. I, S. 429 und 436), an die Amphitheater zu Arles und zu Nîmes (Bd. I, S. 431).

Die einzige nennenswerte flachgedeckte Basilika Südfrankreichs ist St. Aphrodise zu Béziers, deren Säulengalerieenfassade nach Pisa und Lucca (S. 149—152) hinüberweist. Wie im christlichen Osten beschäftigte man sich im Süden Frankreichs im übrigen schon früh mit der Aufgabe, die feuergefährlichen Holzdecken der Kirchen durch steinerne Gewölbe zu ersetzen. Unter dem Einfluß Roms und des Orients griff man hier in der Regel zum Tonnengewölbe, das jedoch nicht selten auch hier durch Kuppelsysteme verdrängt wurde; und wie im Osten verlor man bei diesen Wölbungsversuchen auch im Süden Frankreichs das Gefühl für die basilikalen Anlagen, deren Wesen eben in der größeren Höhe des selbständig erleuchteten Mittelschiffs besteht. Die südfranzösischen Kirchen sind, von versprengten Ausnahmen abgesehen, teils einschiffige Säle, sogenannte Saalkirchen, teils dreischiffige Hallen mit annähernd gleicher Höhe der drei Schiffe, sogenannte Hallenkirchen, teils Zentralbauten, die oft genug unmittelbar aus dem Osten stammen.


Grundriß der Kathedrale von Orange. Nach G. von Bezold.

Die einschiffigen, mit Tonnengewölben bedeckten Saalkirchen verzichten in ihrer reinsten Ausbildung auch auf das Querschiff, an dessen Stelle der Chor vor der halbrunden Apsis durch Erhöhung des Fußbodens oder der hier oft zur Kuppel werdenden Bedachung ausgezeichnet zu sein pflegt. Das in der Regel zugespitzte Tonnengewölbe des Schiffs aber ist durch Quergurte gegliedert, die in der Provence von antikisierenden Wandpfeilern, weiter westlich, im Languedoc und in Aquitanien, aber von Halbsäulen aufsteigen. Von den Bauten dieser Art gehört der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts z. B. die Kathedrale von Avignon an, deren achteckiger Chorkuppelturm von außen mit korinthischen Säulen geschmückt ist, während ihr Portalbau mit seinen kannelierten korinthischen Säulen und seinem Konsolen- und Mäandersims über dreiteiligem Gebälk die antiken Formen so rein verwendet, als hätte ein spätrömischer Baumeister sie gezeichnet. Einen schönen, großen Binnenraum auf ähnlicher Grundlage (Abb. oben) bietet die Kathedrale von Orange, die im wesentlichen dem 12. Jahrhundert angehört. In wirklich mächtigen, breit gebauten Verhältnissen aber wurde die Kathedrale von Toulouse am Anfang des 13. Jahrhunderts als Saalkirche angelegt, nunmehr, in voller Übergangszeit, aber auch bereits mit Kreuzgewölben bedeckt. Cornelius Gurlitt sagt: „Wir wissen nichts von einem antiken Wölbbau in Frankreich von nur annähernd der Wirkung der Toulouser Kathedrale."

Zu den einschiffigen Saalkirchen gehören dann, genau genommen, aber auch eine Reihe von Kuppelkirchen Südwestfrankreichs, deren Bedeutung zuerst von Felix de Verneille, in

Deutschland von Felix Witting hervorgehoben worden ist. In ihr Inneres springen mächtigere Mauerpfeiler vor, um statt der durch Quergurte geschaffenen Abteilungen der Tonnengewölbe über jedem Grundquadrat eine flache Kuppel aufzunehmen, deren Zwickel anfangs noch in altertümlich ungeschickter Weise durch Vorkragung gebildet wurden. Am einfachsten tritt dieser Kirchentypus uns in der querschifflosen Kathedrale von Cahors (um 1100) entgegen. Die reichsten einschiffigen, doch mit Querschiffen ausgestatteten Kirchen dieser Art sind die Kathedrale von Angoulême (Abb. unten) und die Abteikirche von Fontevrault, die beide aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammen. Der Rundchor beider ist mit einem Kapellenkranz geschmückt. Reicher aber ist die Kathedrale von Angoulême durch das üppige Bildwerk ihrer Schauseiten und die stattlich gegliederten Türme ihrer Querarme, reicher die Abteikirche von Fontevrault durch den Säulenumgang innerhalb ihres Chores gestaltet. Diese romanische Kuppelkirchen-Baukunst Aquitaniens aber gipfelt in dem Zentralbau der viel besprochenen, großartigen Kirche St. Front zu Périgueux (Abb. S. 169), die nach der neueren Forschung erst nach 1122 errichtet ist. Es ist eine Fünfkuppelkirche in Gestalt eines griechischen Kreuzes. Die nahe Verwandtschaft mit östlichen Anlagen und selbst mit der Markuskirche zu Venedig ist zu einleuchtend, als daß man hier jeden Zusammenhang leugnen sollte. Auch von außen stellte St. Front sich als byzantinische Kuppelkirche dar, ehe die fünf gleich hohen Kuppeln in neuerer Zeit mit einem gemeinsamen Dach bedeckt wurden. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Hauptbogen unter den Kuppeln, aber auch nur diese, bereits zugespitzt sind; bemerkenswert ist, daß die Zwickel unter den Kuppeln immer noch unechte Vorkragzwickel sind; und bemerkenswert ist vor allen Dingen, daß die Kirche im Inneren auf jeden Marmor- und Mosaikschmuck verzichtet, um, von einer bescheidenen Gliederung mit korinthisierenden Wandarkaden abgesehen, nur durch den Adel ihrer Raumgestaltung und die Macht ihrer Verhältnisse zu wirken. Für ihren äußeren Eindruck aber spricht ihr reichgegliederter Turm mit, dessen oberer Abschluß durch ein Säulenrund an den des Grabmals der Julier bei St. Rémy (Bd. I, S. 430 und 436) erinnert. Man kann die Anregung zu Kuppelbauten dieser Art durch östliche Vorbilder, zu Turmbauten dieser Art durch westlich-antike Vorbilder zugeben, ohne der künstlerischen Selbsttätigkeit ihrer Erbauer, die frei mit den überkommenen Anregungen schalteten, zunahezutreten.



Das Innere der Kathedrale von Angoulême. Nach Cornelius Gurlitt.

Verbreiteter noch als die einschiffigen Saalkirchen waren die mit Tonnengewölben bedeckten dreischiffigen Hallenkirchen im ganzen südlichen Frankreich. Die vollkommen gleiche Höhe aller drei Schiffe ist hier freilich selten. Das Entscheidende ist, daß die Oberwand des dämmerdunkeln Mittelschiffes fehlt oder doch nicht verselbständigt genug ist, um Fenster aufzunehmen. Am klarsten erscheint das System, mit dem Choranlagen verschiedener Art verbunden sein können, wo die Seitenschiffe nicht durch Emporen-Einbauten in zwei Geschosse geteilt sind, sondern drei Paralleltonnengewölbe, wenn auch durch Quergurte gegliedert, die drei Schiffe in der Längsrichtung bedecken. Zu den ältesten Kirchen dieser Art gehören St. Honorat zu Lérins (Abb. S. 170, oben) und St. Martin d'Ainay in Lyon. Folgerichtig im Rundbogenstil durchgeführt ist noch die Kirche von Lesterps, deren Seitenschiffe uns ungewöhnlich schmal erscheinen; bereits mit zugespitzten Tonnengewölben bedeckt ist St. Nicolas zu Civray, deren Fassade mit wildphantastischem Bildwerk geschmückt ist; St. Nazaire in Carcassonne endlich ist ein edler Hallenbau, dessen Mittelschiff mit zugespitzten, dessen Seitenschiffe mit runden Tonnengewölben bedeckt sind.



Das Innere der Kirche St. Front in Périgueux. Nach W. Lübke. Vgl. Text, S. 168.

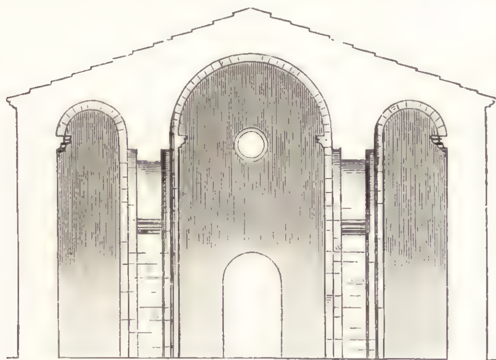
Gewissermaßen einen Übergang zur gotischen Konstruktion bilden die Kirchen, deren einstöckige Seitenschiffe mit Halbtonnengewölben bedeckt sind, die sich strebebogenartig gegen die mit vollem Tonnengewölbe bedeckten Mittelschiffe öffnen. Noch rundbogig erscheint dieses System z. B. in der Kirche zu Grandson (Schweiz) (Abb. S. 170, unten); elegant spitzbogig bereits, mit deutlicher Übergangsstilwirkung, in der schönen Kirche zu Fontfroide.

Schließlich gibt es aber auch tonnengewölbte Hallenkirchen, deren Seitenschiffe mit Kreuzgewölben bedeckt sind; und unter diesen ragen Bauwerke hervor wie die Kirche von St. Savin, deren übermäßig schlanke, mit formlosen Fußstücken versehene Rundsäulen schon als Rundpfeiler bezeichnet zu werden pflegen, und wie Notre-Dame la Grande zu Poitiers, die allerdings so niedrige Seitenschiffe hat, daß sie als Hallenkirche nur wegen ihrer fensterlosen Mittelschiff-Obermauern erscheint, übrigens aber auch durch das phantastische Bildwerk ihrer Schauseiten berühmt ist.

Endlich nehmen einzelne dreischiffige Hallenkirchen mit prächtiger, einheitlicher Raumwirkung eine Art Kreuzkuppelsystem als Wölbungsform auf, weshalb z. B. Dehio sie den Kuppelkirchen von Angoulême und Fontevrault anreiht. Ihr Vorbild war die Kathedrale zu Angers am rechten Loireufer. Der Hauptbau dieser Art südlich der Loire ist die 1161 begonnene Kathedrale St. Pierre zu Poitiers, in der, mit Dehio zu reden, „das kuppelförmige Kreuzrippengewölbe mit der alteinheimischen Hallenanlage eine der glücklichsten Verbindungen

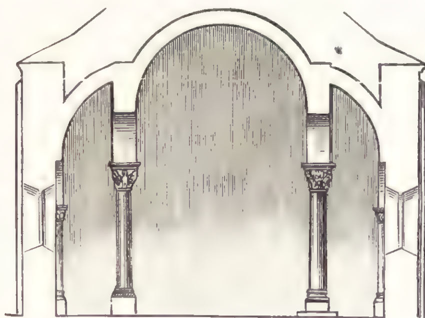
eingeht". Dem kuppelförmigen Kreuzrippengewölbe entspricht die Pfeilergestaltung. Der Übergang zur Gotik tritt hier besonders deutlich hervor.

Allen diesen Hallenkirchen mit eingeschossigen Seitenschiffen stehen die tonnengewölbten Hallenkirchen mit Emporen gegenüber, deren untere Seitenschiffgeschosse mit Kreuzgewölben bedeckt zu sein pflegen, während die oberen sich mit Halbtonnengewölben gegen das Mittelschiff öffnen. Der Chor besteht in der Regel aus einem Säulenumgang mit ausstrahlenden Kapellen; über der Vierung erhebt sich, aus achtseitigem Klostergewölbe (Walm- oder Helmgewölbe) zusammengesetzt, ein hochragender, von außen weithin wirkender kuppelförmiger Aufbau. Die Bogen pflegen fast überall noch reine Rundbogen zu sein, überhöhte über den Säulen des Umgangs; die Schmuckformen aber korinthisieren.



Querschnitt der Kirche St. Honorat zu Lérins. Nach H. Revoil. Vgl. Text, S. 169.

Ein Musterbau dieses Stils ist Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand, der schöngelegenen Hauptstadt der Auvergne. Der bedeutendste Bau dieses auvergnatischen Stils aber liegt nicht in der Auvergne selbst, sondern weiter südwestlich, in Toulouse, der alten gelehrten Hauptstadt der Languedoc. Die Kirche St. Sernin (oder St. Saturnin) zu Toulouse, die im wesentlichen dem 12. Jahrhundert entstammt, gehört zu den mächtigsten romanischen Gebäuden der Welt. Mit ihrem fünfschiffigen Langhaus, das ein dreischiffiges Querhaus schneidet, mit ihrem Kapellenkranz am Chorumgang, mit ihrer kräftig betonten Vierung scheint sie ihrem Grundriß nach in gerader Linie von St. Martin in Tours abzustammen. Ihrem Aufbau nach ist sie, wie gesagt, auvergnatisch. Den Gurtbogen ihres Tonnengewölbes entsprechen die Halbsäulen ihrer Pfeiler. Die Emporen ihrer Seitenschiffe öffnen sich in Rundbogen, die die Breite der unter ihnen liegenden Hauptbogen haben, aber durch anmutige Doppelbogen geteilt sind. Sein Licht empfängt das Langhaus durch die Fenster seiner äußeren Seitenschiffe. Läßt das Innere auch die volle Klarheit der Durchblicke vermissen, so nimmt es den Geist des Beschauers doch schon durch den Reichtum seiner Gliederung gefangen; und sein geheimnisvolles Halbdunkel erfüllt ihn mit ahnungsvollen Schauern.



Querschnitt der Kirche zu Grandson in der Schweiz. Nach R. Rahn. Vgl. Text, S. 169.

Wie dieses ganze Bausystem dann zu dem der Basiliken mit Fenstern in der Hochmauer des Oberschiffes zurückleitet, zeigt St. Etienne zu Nevers, deren doppelgeschossige Seitenschiffe so niedrig gehalten sind, daß über ihnen noch Raum für den „Lichtgaden" bleibt. Merkwürdig sind auch die selbständig antikisierenden Schmuckformen dieser Kirche, einzig in dieser Zeit die dorischen Kapitelle der Säulen des Chorumgangs.

Die tonnengewölbten Basiliken der Provence und der Languedoc, wo man nicht daran gewöhnt war, das Mittelschiff sich frei herausheben zu sehen, neigen zu einer schwerfälligen Verstärkung der Pfeiler und einer Verengung der Seitenschiffe, die mit Halbtonnen bedeckt wurden. St. Trophime in Arles und St. Paul in Trois-Châteaux, beide im 12. Jahrhundert erbaut, verraten alle Eigentümlichkeiten dieses Stils, St. Trophime bei spitzbogigem, St. Paul bei rundbogigem Tonnengewölbe. Zu den ältesten Kreuzrippengewölben gehören die der Krypta der Ruinen von St. Gilles in der Provence. Die „Protorenaissance" der mit reichem Bildschmuck ausgestatteten Fassaden von St. Trophime (Abb. S. 172) und von St. Gilles aber erinnert an die von S. Miniato zu Florenz (S. 148).

Endlich gehören zu den gewölbten Basiliken Südfrankreichs noch zwei Kuppelkirchen besonderer Art: Notre-Dame in Le Puy ist eine dreischiffige Basilika mit drei geradlinig abgeschlossenen Chorkapellen und mit eigentümlich T-förmig gestalteten Vierungspfeilern, die mit orientalisch wirkenden, durch überhöhte Bogen verbundenen Doppelsäulchen geschmückt sind. Die Vierungskuppel ist rund, die meisten der Langhauskuppeln sind achtseitig. St. Hilaire zu Poitiers, die berühmte Wallfahrtskirche, aber ist eine siebenschiffige Basilika, deren Chorumgang mit reichem Kapellenkranz geschmückt ist. Die Seitenschiffe sind mit quergestellten Doppeltonnen, das Mittelschiff ist über quadratischen Jochen mit Kuppeln bedeckt. In beiden Kirchen bewirkt das durch die Fenster der basilikalen Obermauern einfallende Licht in Verbindung mit dem Kuppelsystem einen malerischen Reiz unvergleichlicher Art.

Zu den tonnengewölbten Basiliken zurückkehrend aber gelangen wir nun wirklich zur burgundischen Schule. Daß die jüngere Abteikirche zu Cluny, die eine der gewaltigsten tonnengewölbten Basiliken war, vorbildlich für die ganze jüngere burgundische Schule wurde, ist bereits (S. 166) angedeutet worden. Ihre Musterkirchen zeigen im Chor den Säulenumgang mit Kapellen, über dem Hauptschiff zugespitzte, durch Gurtbogen gegliederte Tonnengewölbe, über den Seitenschiffen Kreuzgewölbe, statt der Emporen aber dekorative Blendarkaden unter den Fenstern der Hochmauer. Der Spitzbogen herrscht überall in der Konstruktion, auch in den Langhausarkaden, der Rundbogen aber in den dekorativen Formen, wie in den Fensterabschlüssen. Dabei bleiben die Einzelformen dieser Bauten der Antike auffallend nahe: ihre Pfeileranlagen bestehen aus gefurchten korinthischen Pilastern, die an Renaissanceformen erinnern.

Im Süden Burgunds, der, wie Cluny selbst, entschieden zur Südhälfte Frankreichs gehört, zeigen die Kathedralen von Lyon und Vienne manche Abweichungen vom reinen Clunystil. Die Hauptkirchen dieser Art stehen im Norden Burgunds, können aber, obgleich sie eigentlich zur Nordhälfte Frankreichs gehören, nicht von ihrem Stammlande getrennt werden. Die Musterbauten des jüngeren Clunystils sind die Kirche von Paray-le-Monial und die Kathedrale von Autun. Beide gehören dem 12. Jahrhundert an. In Paray-le-Monial wechseln in der senkrechten Gliederung romanische Halbsäulen mit den antiken Pilastern. In der Kathedrale zu Autun ist die antikisierende Pilastergliederung nahezu folgerichtig durchgeführt. Im Anschluß an diese Kirchen müssen wir aber auch gleich hier noch zwei nordburgundische Kirchen nennen, deren geographische Lage schon dadurch sich geltend macht, daß die Mittelschiffe nicht mehr mit Tonnen-, sondern mit Kreuzgewölben bedeckt sind. Es sind dies die schöne Kathedrale zu Langres, die sich doch noch auf die antikisierende Pilastergliederung stützt, und die ähnlich gestaltete Abteikirche zu Vézelay, die bei etwas gedrückteren Verhältnissen im Inneren durch einen Vorhallenbau von hervorragender Schönheit ausgezeichnet ist. Beide stehen in manchen Beziehungen bereits im Übergang zur Gotik.

An der Grenze des nördlichen Burgund liegt auch Citeaux (Cistercium), die Vaterstadt des Zisterzienserordens, dessen Baukunst sich über die ganze Erde, soweit ihre Mönche Ent-



Die Fassade der Kirche St. Trophime in Arles. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 171.

sagung predigten, verbreitete. Citeaux wurde 1098 als Tochteranstalt von Cluny gegründet. Von Citeaux aus predigte der hl. Bernhard von Clairvaux den zweiten Kreuzzug, von Citeaux

aus schickte er seine Sendboten in die ganze Welt, von Citeaux aus wurde auch das Bauwesen des Ordens geregelt. Einfachheit und Strenge war hier die Losung. Die Zisterzienserkirchen kehrten zu den geraden, mit kleinen Apsiden besetzten Chorschlußmauern der älteren Cluniazenserkirchen (S. 166) zurück; sie teilten mit diesen den Verzicht auf die Krypta unter dem Chor; sie entsagten aber auch dem Turmbau, den Emporen, den Blendarkaden und Scheingalerieen (Triforien) über den Seitenschiffen. Eine niedrige, offene Vorhalle wurde vor die Eingangsseite gelegt. Die Schmuckformen wurden aufs Notwendigste beschränkt, dann aber nicht etwa vernachlässigt, sondern in edlen, einfachen Verhältnissen durchgeführt.

Leider sind die burgundischen Schöpfungsbauten dieses Stils nicht erhalten. Daß aber ursprünglich auch sie noch das spitze Tonnengewölbe über dem Mittelschiff zeigten, beweist z. B. die kleine Zisterzienserkirche zu Fontenay in Burgund, die noch der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören wird. Das beste Beispiel des echten französischen Zisterzienserbaustils der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist die Abteikirche zu Pontigny an der Grenze der Champagne. Die erhaltene Kirche ist der Neubau von 1150, der ursprünglich auch einen geraden Chorschluß gehabt haben soll, um 1180 aber seinen jetzigen, mit reichem, vieleckigem Kapellenkranz geschmückten Umgang erhielt. Hier herrscht überall das Kreuzgewölbe, dessen ausgebildetes Rippensystem aus der Pfeilergliederung hervorwächst; hier herrscht überall der Spitzbogen, sogar in den Fenstern, die selbst in der echt nordfranzösischen Frühgotik manchmal noch im Rundbogen geschlossen sind. Strebebogen aber treten noch nicht zutage; und die Fenster füllen noch nicht die ganzen Wände aus. In Wirklichkeit steht auch die Kirche von Pontigny erst auf einer Zwischenstufe zwischen dem romanischen und dem gotischen Stil. Ob wir diesen burgundischen Stil als spätromanisch, als frühgotisch oder als „Übergangsstil" bezeichnen, ist ziemlich gleichgültig. „Name ist Schall und Rauch." Nur der Ausdruck „Rudimentärgotik", den man für ihn vorgeschlagen, ist wenigstens in deutscher Sprache nicht empfehlenswert.

Neben allen kirchlichen Bauten, die wir kennen gelernt haben, haben sich im Süden wie im Norden Frankreichs einzelne Bürgerhäuser dieser Zeit (z. B. in Cluny und in Caussade) mit romanischen Rundbogenfenstern erhalten. Näher auf sie einzugehen, würde uns aber zu weit führen.

Überschauen wir, rückblickend, noch einmal das Gesamtgebiet der romanischen Baukunst Südfrankreichs, so kommt uns zum Bewußtsein, wie wenig diese reiche, edelgestaltige, ausdrucksfähige Kunst von dem enthält, was man in Deutschland unter dem romanischen Stil im engeren Sinne versteht. Der Zusammenhang mit der antiken Kunst wird im ganzen wie im einzelnen gewahrt. Wir halten es aber hier wie in Italien für richtiger, von ununterbrochen fortlebenden, jetzt zu neuer Blüte gelangten, als von wiedergeborenen antiken Überlieferungen zu sprechen. Wenn auch Jahrhunderte einer barbarischeren Auffassung der Antike zwischen dieser romanischen Kunst Südfrankreichs und der „gallisch-römischen" Kunst lagen, so hatte man in dieser Zwischenzeit doch auch nichts anderes gewollt, als auf der antiken Grundlage weiterbauen. Die Zwischenstufen haben sich nur nicht erhalten. Das Neue, das Mittelalterliche, das sich daneben in der südfranzösischen Baukunst dieses Zeitraums regt, kam meist von dem mit germanischen Elementen durchsetzten Norden Frankreichs herüber.

B. Die romanische Bildnerei Südfrankreichs.

Im romanischen Zeitalter kehrte die Bildhauerei zu den monumentalen Aufgaben zurück, die ihr im frühen Mittelalter unter dem Einfluß der frühchristlichen und byzantinischen

Kunstanschauung verloren gegangen waren, ja die mittelalterliche Bildnerei erfaßte, von bescheidenen Anfängen allmählich zu dem Umfang, dem Reichtum und der Großartigkeit des Bildschmucks der gotischen Riesenkathedralen emporwachsend, diese Aufgaben in gewisser Hinsicht in noch monumentalerem Sinne, als das klassische Altertum es getan. Suchte und fand die antike Bildnerei ihre monumentale Würde und Weihe in der richtigen Ausfüllung der für sie freigelassenen Flächen der Gebäude, so wuchs die inhaltlich vielfach durch den Gottesdienst und durch das geistliche Schauspiel bedingte Fassadenbildnerei des hohen Mittelalters dergestalt mit den einzelnen Werkstücken der Schmuckseiten der Gebäude zusammen, daß nicht nur der Stil der Kompositionen, sondern auch der Stil der Einzelgestalten vielfach unmittelbar durch den Block bedingt wurde, der seine Gestalt durch die Art seiner baulichen Verwendung erhielt.


Der Evangelist Johannes. Statue in der Kirche St. Trophime zu Arles. Nach W. Vöge. Vgl. Text, S. 175.

Die mittelalterliche Fassaden- und Portalbildnerei, die in ihrer höchsten Ausbildung die mächtigsten Gebäude mit tausend und abertausend prächtigen, wohlverteilten, aufs engste mit dem Bauwerk verwachsenen Stand- und Sitzbilder, Hoch- und Flachreliefs schmückte, ist ein ebenso großartiger wie ureigener Zweig der abendländischen Kunstübung. Dieser Satz muß durchaus vorangestellt werden, wenn zugegeben wird, daß die Formensprache dieser Bildnerei im einzelnen immer noch ans griechisch-römische Altertum anknüpfte, und daß sie sich hierbei vielfach, besonders wo es an griechisch-römischen Vorbildern fehlte, der Vermittelung der ostchristlichen, namentlich der byzantinischen Kleinkunst bediente, deren sorgfältig durchgebildete Werke im ganzen Abendlande verbreitet und geschätzt waren. Ihnen entlehnt sie manche Typen und Kompositionsmotive, an ihnen studierte sie die Haarbildung und den Fall der Gewandfalten. Aber schon bei der Übersetzung dieser Einzelheiten ins Große ging sie ihre eigenen, vielfach verschiedenen und national bedingten Wege; und ihrer Gesamtwirkung nach ist diese Kunst der byzantinischen, die niemals eine monumentale Großplastik besessen, geradezu entgegengesetzt. Wie die antike Art der Monumentalbildnerei in die mittelalterliche übergeht, läßt sich nirgends deutlicher verfolgen als in Frankreich. Die romanische Fassadenbildnerei des Südens Frankreichs folgt noch den Ausläufern der antiken Richtung; mit der Gotik bildete sich im Norden Frankreichs auch der neue monumentale Stil aus. An der Untersuchung dieser Entwickelung haben sich neben geistreichen französischen Forschern, wie Viollet-le-Duc, Eméric-David, A. de Baudot, L. Courajod, L. Gonse und A. Marignan, auch deutsche Forscher, wie W. Lübke, Paul Clemen und W. Vöge beteiligt, ja W. Vöge hat sie selbständig auf eine neue Grundlage gestellt, an der wir, wenn die französische Forschung sie sich auch noch nicht angeeignet hat, doch im wesentlichen festhalten.

Die Anfänge des monumentalen Stils der mittelalterlichen Bildnerei liegen in der Provence; und gerade hier, wo es an plastischen Werken spätrömischer und frühchristlicher Zeit nicht fehlte, knüpfen sie natürlich genug an das Ende der antiken Bildnerei an. Die wichtigsten Werke besitzt Arles. Die Apostelstatuen im nördlichen Arme des Kreuzganges von St. Trophime, die dem Anfang des 12. Jahrhunderts angehören, stehen dem spätantiken Stil noch nahe. Schon die noch freie Haarbildung und die Faltengebung der Gewänder beweisen es. Dann folgen die Bildwerke des Portals von St. Trophime, die, oft zu spät angesetzt, um 1150 entstanden sein müssen. Im Bogenfeld thront der Heiland zwischen den Evangelistenzeichen;

auf dem Türsturz sitzen die zwölf Apostel. An den Wänden neben dem Portal aber stehen die lebensgroßen Hochreliefgestalten der Apostel (Abb. S. 174) und anderer Heiliger, über denen sich Reliefstreifen mit biblischen Geschichten hinziehen. Wie die Bauformen des Portals antik sind, so klingt auch in dem Stil dieser Bildwerke die antike Auffassung überall nach. Eine männliche Sockelfigur ist noch deutlich die Übersetzung einer nackten Jünglingsgestalt von einem römischen Sarkophag des Museums zu Arles (Abb. unten). Gerade der Vergleich der Apostel des Kreuzganges mit denen der Fassade aber zeigt, wie die mittelalterliche Kunst in einigen Beziehungen instinktiv zum Archaismus der frühgriechischen Kunst zurückkehrt. Die Haarlocken fangen wieder an, sich schematisch zu legen oder zu ringeln; die Gewandfalten werden wieder enger, zierlicher und gesuchter.

Drei Portale aber umfaßt der ähnliche plastische Schmuck der ganz renaissancemäßig wirkenden Fassade der Kirche des benachbarten St. Gilles. Im mittleren Bogenfeld erscheint hier wieder Christus zwischen den vier Evangelistenzeichen, im linken thront Maria, im rechten ist die Kreuzigung dargestellt. Der reiche plastische Schmuck der Zwischenwand wird durch vorspringende Säulen, deren korinthische Kapitelle zum Teil mit Tier- und Engelfiguren geschmückt sind, zusammengehalten. Daß die Fassade von St. Gilles nicht älter, sondern jünger ist als die von St. Trophime zu Arles, hat Vöge wahrscheinlich gemacht. Beide sind glänzende Zeugen der Kraft der provençalischen Bildnerei des 12. Jahrhunderts.



Figur vom Portal der Vorhalle von St. Trophime zu Arles (a) und Figur von einem antiken Sarkophag des Museums zu Arles (b). Nach W. Vöge.

In der Languedoc, besonders in Toulouse und Moissac, läßt sich die Parallelentwickelung, die freilich von Anfang an weiter von der Überlieferung des Altertums abführte und hier und da im einzelnen deutlicher die byzantinische Einwirkung durchblicken läßt, schon von 1100 an verfolgen. Für die ältere Toulouser Schule kommen zunächst die Bildwerke in der Peterskirche zu Moissac in Betracht. Am meisten antike Erinnerungen bewahren die Heiligengestalten an den Pfeilern. Dann folgen z. B. die Marmorbildwerke im Chorumgang von St. Sernin in Toulouse, von denen der im hochovalen Nimbus thronende Christus besonders geeignet ist, das flachere Relief und die barbarischere Formensprache dieser Schule gegenüber der der Provence zu kennzeichnen. Die glatt am Körper klebende Gewandung zeigt nur schematische Faltenzüge; „dazu", sagt Vöge, „ein ornamentales Gesichtsschema, das überall wiederkehrt: brillenhaft umrahmte Augen, eine lange starre Nase mit verkrüppelten Flügeln, meist winzige Ohren, die Wangen aufgeschwollen, die Haare schematisch und verzopft".

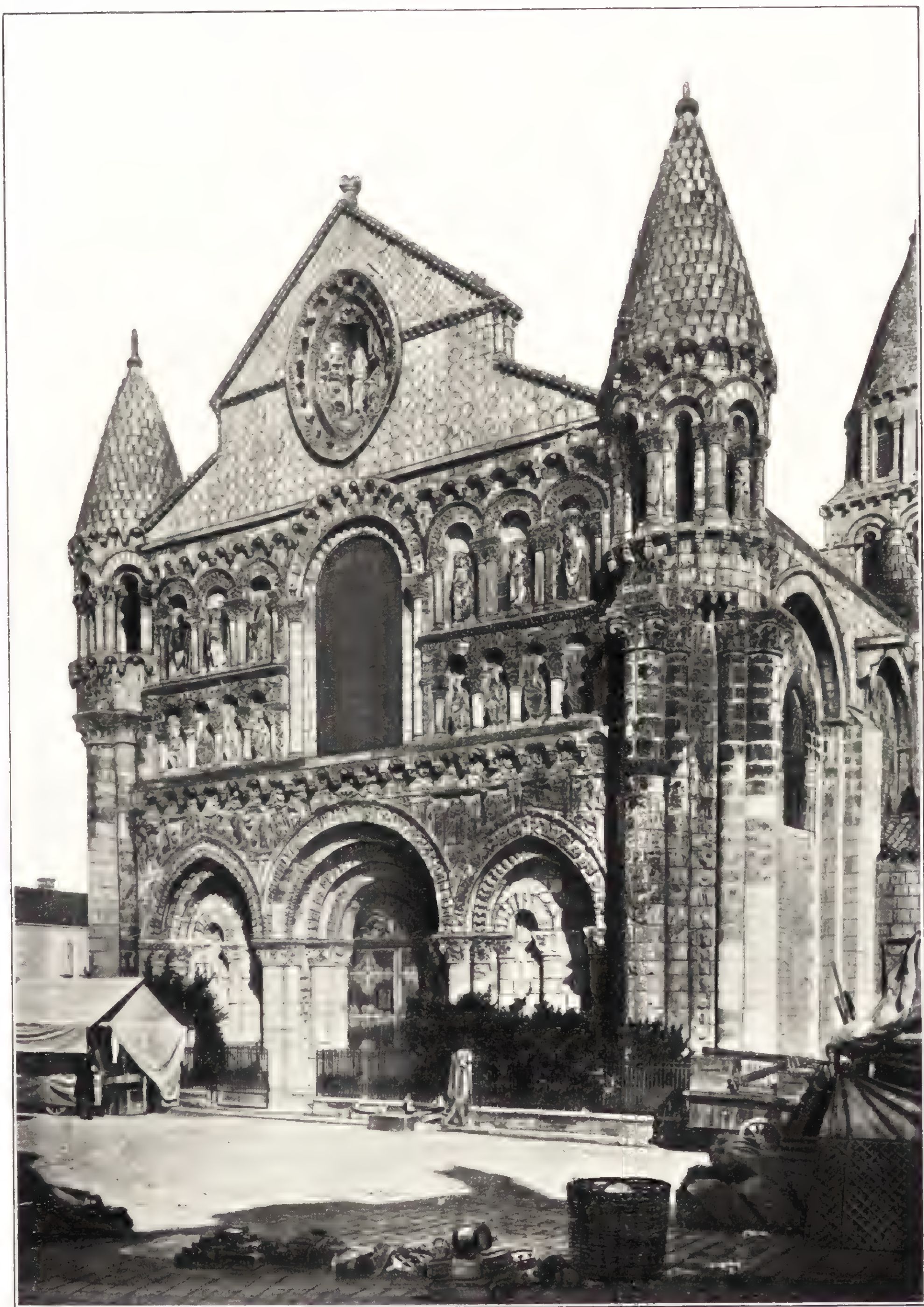
Aus dieser älteren wächst dann die jüngere Toulouser Schule hervor, deren Hauptwerke die Arbeiten an der Südtür von St. Sernin zu Toulouse und an der Westtür und der Vorhalle von St. Pierre zu Moissac sind. In der Vorhalle zu Moissac sind unter Relieffriesen, die die Jugendgeschichte des Heilands darstellen, auf der einen Seite die großen Gestalten der Tugenden, auf der anderen die Todsünden und ihre Strafen gebildet. Über der

Tür ist der thronende Christus mit den vier Evangelisten und den 24 Ältesten der Offenbarung dargestellt; an den Pfosten stehen Petrus und Paulus, zwei Propheten und drei Paare von orientalisch stilisierten Löwinnen. Das Relief ist höher als in der älteren Toulouser Schule, die Köpfe sind bei aller Derbheit frischer und ausdrucksvoller, die Gewänder faltiger, bauschiger und bewegter. Ein Hauch dramatischen Lebens zieht durch diese Schöpfungen.

Eine dritte, noch jüngere Richtung der Schule von Toulouse vertritt dann der Meister Gilabertus, der zwei der zwölf Apostelstatuen, die aus der Kathedrale ins Museum von Toulouse gelangt sind, mit seinem Namen bezeichnet hat. Die sechs Apostelstatuen seiner Hand zeigen, daß er sich allmählich von den derben Gewohnheiten der älteren Schule befreite, um zu stilvollerer Haltung, schlankeren Verhältnissen, zierlicheren Gewandmotiven überzugehen. Die mittelalterliche, am „Block" haftende, tektonische Gesetzmäßigkeit der gemeißelten Formensprache stellt sich ein; und daneben macht sich im einzelnen das Studium byzantinischer Kleinkunst geltend. Ob Gilabert diese Richtung, wie Vöge annimmt, dem Norden, der Schule von Chartres verdankte, die wir kennen lernen werden, oder ob sie sich auch in Toulouse von selbst Bahn brach, müssen wir dahingestellt sein lassen.

Einen anderen Charakter erhält die monumentale Steinbildnerei des 12. Jahrhunderts in den nördlicheren Teilen des alten Aquitanien. Die Formen sind schwerfälliger, ihr Inhalt ist geheimnisvoller und wilder. Die Kathedrale von Angoulême, Notre-Dame la Grande in Poitiers und St. Nicolas in Civray sind die Hauptträgerinnen dieser Kunst. Die ganzen Fassaden sind hier in mehrere Geschosse blinder Rundbogengalerieen aufgelöst, in die sich Spitzbogen mischen. Einzelne Gestalten stehen in den Arkadenbogen; erzählende Reliefs sind an anderen Wandteilen angebracht; in das antikisierende Blattwerk mischen sich fabelhafte Tier- und Menschengestalten. Am klarsten ist die Verteilung an der Kathedrale von Angoulême, aus deren überreichem Bildwerk sich eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes zusammenlesen läßt. Phantastischer ist die Anordnung der Fassade von Notre-Dame la Grande zu Poitiers (Taf. 17), deren Inhalt Julien Durand auf ein Weihnachtsspiel zurückgeführt hat. Die Gestalten sind kurz und plump, in Einzelzügen aber von sprechender Lebendigkeit: „alles in einem Vortrag", um mit Dehio zu reden, „der die kleinkunstmäßige, an Elfenbeinschnitzereien oder getriebener Goldblecharbeit erzogene Formenanschauung unbedenklich in den monumentalen Maßstab hinübernimmt". An der Fassade zu Civray ist besonders die Mitteltür lehrreich, in deren vier nach außen größer werdenden Bogenkehlen vielleicht zum ersten Male die menschlichen Gestalten, den statischen Gesetzen zum Trotz, übereinander der Rundung folgen, so daß die im Scheitel stehenden herabzustürzen scheinen. Dieser eigenartige, dem romanischen Stil der Provence und Burgunds noch fehlende Schmuck der Türbogen spielt dann in der gotischen Portalbildnerei eine ebenso wichtige wie unerfreuliche Rolle.

Auf völlig anderem Boden endlich steht die burgundische Kirchenbildnerei. Sie zeichnet sich, wohl durch die Richtung der Cluniazenser beeinflußt, ihrem Inhalt nach durch eine strenge Kirchlichkeit und ein Ringen nach innerer Wahrhaftigkeit, ihrer Anordnung nach durch Klarheit und Anschaulichkeit der Erzählung, ihrer Formensprache nach durch ein gewisses Streben nach Adel und Anmut aus. Den edlen Köpfen aber gesellen sich schlechte Verhältnisse, eckige, außerordentlich lebhafte Bewegungen der überlangen Gestalten und eine gezierte, oft unnatürlich wellige Fältelung der Gewänder. In ihrer Bedingtheit durch Verhältnisse der Baukunst aber bildet auch die burgundische Kirchenbildnerei dieser Zeit schon den Übergang zur Frühgotik. Maßgebend ist der Bildschmuck der Kathedrale von Autun und der



Taf. 17. Die Fassade von Notre Dame la Grande in Poitiers.

Nach C. Gurlitt.

Abteikirche von Vézelay. Das breite Bogenfeld des Hauptportals der Kathedrale von Autun trägt eine eindrucksvolle Darstellung des Jüngsten Gerichtes, die zu den berühmtesten Werken der romanischen Kunst Frankreichs gehört. Besonders charakteristisch ist die Seelenwägung dargestellt, bei der Engel und Teufel einander die armen Seelen streitig zu machen suchen. Am großartigsten aber ist das Vorhallenportal der Abteikirche von Vézelay aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts mit Bildwerk geschmückt. Im Bogenfeld thront Christus in der Himmelsglorie, umgeben von lebhaft bewegten Aposteln, die ihm huldigen. Am Mittelpfosten hält Johannes der Täufer Wache. Am Gewände stehen mächtige Apostelgestalten. Gerade hier erscheint der altburgundische Stil in seiner höchsten Blüte. Die Gestalten sind überlang und stark, aber unorganisch bewegt; die Gewänder ziehen sich über hervortretenden Körperteilen zu Spiralen zusammen, und ihre Zipfel rollen sich flatternd auf. Auch das Haupthaar und die Bärte der Apostel nehmen an dieser konventionellen Behandlung teil. Aber die innere Bewegung, die alles erfüllt, entschädigt für die manierierten Einzelheiten.

Neben burgundischem aber macht sich nordfranzösischer Einfluß (Chartres, Le Mans) im Bildwerk der Langseitenportale der Kathedrale zu **Bourges** geltend, der doch noch südlich der Loire gelegenen Stadt. In den beiden Königinnen des Südportals erkennen wir die Kirche und die Synagoge, die nach Paul Webers Untersuchungen jetzt nicht mehr, wie die Heidenkirche und Judenkirche der frühchristlichen Kunst, als Zwillingsschwestern, sondern als feindliche Gegnerinnen auftreten. Im Bogenfeld ist die Anbetung der Könige dargestellt. Charakteristisch ist der Wechsel von Bildsäulen und Ziersäulen an den Türwandungen.

Der Übergang zur gotisierenden Richtung vollzieht sich nach der Mitte des 12. Jahrhunderts in der ganzen französischen Monumentalbildnerei. Wo bei dem gegenseitigen Nehmen und Geben die allerersten Anfänge liegen, ist schwer zu sagen. Wie in der Baukunst, wird die Bewegung, die dem Zeitgeist entsprach, auch in der Bildnerei an mehreren Orten zugleich zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben.

In kaum einem anderen Lande haben die Stürme, die die Menschheit von mittelalterlichen Vorurteilen befreiten, so viele Kunstwerke des Mittelalters mit hinweggefegt wie in Frankreich. Verhältnismäßig wenig nur hat sich daher auch in Südfrankreich und Burgund von den Werken der freien Bildnerei und der auf **Grabdenkmäler**, Reliquienkästen, Buchdeckel, Kirchenleuchter und Geräte jeder Art angewandten Plastik aus dem romanischen Zeitalter erhalten. Nur aus den Schriftquellen kennen wir Schöpfungen wie das Grabmal St. Front's in Périgueux, das der **Mönch Guinamand** 1077 mit vielbewunderten Bildwerken schmückte, und das des hl. Lazarus in dessen Kirche zu Autun, das der **Mönch Martin** 1178 kunstreich gestaltete. Erhalten aber haben sich in der kaum noch zugänglichen Abteikirche Fontevrault (S. 168) einige Gräber der englisch-französischen Könige aus dem Hause Anjou-Plantagenet: in ruhigem Schlummer liegen Heinrich II. († 1189) und seine Gemahlin Eleonore von Guyenne († 1199) auf ihren steinernen Lagern; allgemein, aber edel sind ihre Züge gehalten; herber, aber auch straffer und klarer ist der Faltenwurf im Gewande des Königs als in dem schon jüngeren, unruhigeren der Königin. Mit ernster Anmut im Antlitz schläft Richard Löwenherz († 1199) in den kalten Stein gebannt. In der Grabstatue Isabellas von Angoulême, der 1218 gestorbenen Gemahlin Johanns I., aber regt sich bereits, wenn auch noch erfolglos, der Trieb nach neuem Leben. Die besten Reste romanischer **Kleinkunst Südfrankreichs**, zugleich der Bronze- und der Goldschmiedekunst, sind im Kirchenschatz der Abteikirche zu Conques (Aveyron) wie durch ein Wunder der Plünderung der Jahrhunderte

entgangen. Die romanische Formensprache ist auch hier überall aus der Antike abgeleitet, deren Motive manchmal mißverstanden, öfter noch aber mit eigenem Gefühl im Sinne einer völligeren Raumausfüllung und eines bündigeren Zusammenschlusses umstilisiert zu sein pflegen.

C. Die romanische Malerei. — Die romanische Malerei Südfrankreichs.

Solange es Kirchen gegeben, hatte die Wandmalerei in ihnen ihre Schwingen entfaltet. Wir halten anderen Auffassungen gegenüber daran fest, daß die mittelalterliche Großmalerei sich, von Ausnahmen in entlegenen Gegenden abgesehen, aus ihrer eigenen Vergangenheit entwickelte, in der sie freilich einige ihrer ursprünglichen Bilderfolgen der Buchmalerei verdankt hatte. Auch eine gelegentliche Mitwirkung der morgen- und abendländischen Buchmalerei an der ikonographischen Weiterentwickelung der Wandmalerei leugnen wir nicht. In ihrer stilistischen Entwickelung aber war diese jetzt nicht mehr, wie die monumentale Bildhauerei, darauf angewiesen, bei der Kleinkunst in die Lehre zu gehen. Völlig unerlaubt erscheint uns z. B. die Annahme, daß die gemalten Arkaden mit Teppichgründen sich in der Buchmalerei und nicht vielmehr in der Wandmalerei entwickelt haben sollten. Das Innere der romanischen Kirchen war durchweg auf farbige Wirkungen berechnet. Schlichtfarbige Marmormosaiken bedeckten ihren Fußboden, kostbare gewebte oder gestickte, manchmal auch nur gemalte Teppiche verkleideten die unteren, figurenreiche Gemälde schmückten die oberen Teile ihrer Wände. Farbige Glasfenster taten am Chor und an der Westfassade das ihre, lichten Farbenglanz in dem heiligen Raume zu verbreiten. Selten nur scheint die farbige Ausschmückung der romanischen Kirchen jedoch folgerichtig durchgeführt worden zu sein; und unendlich viel ist gerade auf diesem Gebiete zugrunde gegangen. Wir sind auf das Wenige angewiesen, was seit hundert Jahren im Dienste der Forschung hier und da unter der Tünche der Jahrhunderte wieder hervorgeholt worden ist. Inhaltlich umfaßte die kirchliche Wandmalerei dieses Zeitraums alle biblischen Geschichten, alle Heiligenlegenden und mittelalterlichen Allegorieen, oft, aber keineswegs ausschließlich, in der Gestalt, wie sie im Gottesdienst durch Worte, in den geistlichen Schauspielen durch die Tat gestaltet worden waren. Ihrer Darstellungsweise nach blieb sie Umrißzeichnung, die sich, mit geringer Modellierung, fast flächenhaft mit Farben ausgefüllt, von einfarbigem, am häufigsten blauem, manchmal auch gestreiftem, gemustertem oder gesterntem Grunde abhob. Diese flächenhafte Stilisierung der Darstellung, in der die Not halb ungewollt zur Tugend wurde, erwies sich eben als die wirksamste Art, große Wandflächen mit weithin erkennbaren Gemälden zu schmücken.

Im einzelnen stand das Verständnis des menschlichen Körpers auf schlechten Füßen. In der Regel sind nicht einmal die Verhältnisse richtig gesehen, werden die Verkürzungen zu Verzerrungen, mißlingen die Versuche, einzelne Muskeln hervorzuheben oder auseinanderzuhalten, vollständig. Das Streben, den Köpfen Ausdruck zu verleihen, führt oft noch zur Grimasse; ausdrucksvoll aber sind nicht selten die Gebärden; und daher gelingt es auch, die erzählten Vorgänge, so lahm die Bewegungen an sich zu sein pflegen, lebendig zu verdeutlichen. Der Sinn fürs Beiwerk ist völlig verschwunden. Von den landschaftlichen Gründen, die die frühchristliche Kunst noch kannte, sind nur hier und da vereinzelte, in unmöglicher Gestalt dargestellte Gebäude oder zu Stengeln mit großen, phantastischen Einzelblättern zusammengeschrumpfte Bäume übriggeblieben. Aber diese Gemälde mit dem Maße heutigen Naturstudiums zu messen, wäre unrichtig. Ihre mehr sinnbildliche als sinnliche Formensprache kann und will einem gewaltigen geistigen Inhalt nur zu dekorativer Erscheinung

verhelfen; diese dekorative Erscheinung aber wächst so unmittelbar aus den Bauformen hervor, daß uns aus den besten romanischen Wandgemälden doch ein neuer, trotz aller Einzelschwächen wirkungsvoller Stil anblickt.

Nicht minder deutlich als in den eigentlichen Wandgemälden tritt dies in der Ziermalerei hervor, die umrahmend, abschließend oder ausfüllend stets eine Rolle in der Umgebung der Figurenbilder spielt. Mäanderbänder sind immer noch nicht veraltet; aber Bänder, die in neuer Art gebrochen, gewellt oder gefaltet sind, treten hinzu. Perlstäbe sind immer noch beliebt, verwandeln sich aber oft in nur weiß punktierte Streifen. Wellenlinien griechischer Art sind immer noch nicht ausgestorben; aber an **S**-Reihen und anderen Bildungen fehlt es auch nicht. Der Akanthus spielt in den verschiedensten Abwandlungen noch immer eine Hauptrolle im Blattwerk; aber auch die alte Palmette taucht neu umrissen wieder auf. Phantastische Tier- und Menschengestalten sowie geometrische Muster jeder Art treten hinzu. Die orientalischen, durch den Teppichstil hindurchgegangenen Motive sind besonders bemerkenswert. Aber die neue Baukunst eint das alles zu einer eigenen einheitlichen Ornamentik.



Der Kampf des Erzengels Michael gegen den Drachen. Wandgemälde in der Kirche von St. Savin. Nach P. Gélis-Didot und H. Lafillée.

Auch die romanische Wandmalerei Frankreichs, die uns durch das große Farbenwerk von Gélis-Didot und Lafillée nähergebracht worden ist, wächst aus der vorhergehenden frühmittelalterlichen Kunst hervor. Die Loiregrenze erweist sich auf diesem Gebiete jedoch nicht so wirksam wie auf dem der Baukunst und der Bildnerei. Wenn ein Hauptherd der französischen Malerei dieses Zeitraums auch im Poitou, also südlich der Loire, lag, so verbreiteten seine Strahlen sich doch Licht und Wärme spendend nach allen Seiten.

Dem Anfang des 12. Jahrhunderts gehören die Wandbilder im Baptisterium (Temple de St. Jean) zu Poitiers an. Feierlich steht Christus zwischen fliegenden Engeln im elliptischen Nimbus. Zu beiden Seiten unter ihm stehen langgestreckte, verzerrt bewegte Heiligengestalten auf wellenartig gebildeten Wolken. Ein Mäanderfries zieht sich über, ein Palmettenfries unter dem Heiland hin. Gelbe und rote Farben auf hellem Grunde geben den Ton an.

Ziemlich gleichalterig sind die berühmten Wandgemälde im Inneren der Kirche zu St. Savin (S. 169). Die ältesten und besten befinden sich an den Wölbungen der Vorhalle und des Langhauses: dort sind Bilder der Offenbarung Johannis, hier sind Vorgänge des Alten Testaments wiedergegeben. Groß empfunden ist dort besonders der Kampf des auf weißem Rosse heranstürmenden Erzengels Michael gegen den Drachen (Abb. oben),

hier die Erschaffung der in den Raum geschleuderten Gestirne durch Gott den Vater. Alles ist schattenlos, klar, flächenhaft gemalt; die Formensprache steht in ihrer Einfachheit in einem gewissen Gegensatz zur byzantinischen Kunst.

Verwandt sind die aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammenden Gemälde der Kirche zu Vic (Indre=et=Loire). Außer Vorgängen aus dem Leben des Heilands sind die letzten Dinge dargestellt. Besonders lebendig in der Gesamtbewegung bei einfältiger Unbeholfenheit der Einzelbewegungen kommt der Einzug in Jerusalem (Taf. 18) zur Anschauung. Ein breites Doppelmäanderband zieht sich auch hier noch über den Darstellungen entlang.

Viel byzantinischer als diese wirken die Wandgemälde der Kapelle des hl. Michael zu Rocamadour (Lot), die dem Ende des 12. Jahrhunderts zugeschrieben werden müssen. Das besterhaltene Bild ist hier eine Verkündigung auf blauem Grunde. Steif, alt, griesgrämig thront die göttliche Jungfrau zur Rechten; nicht minder alt und hager naht von links der Engel, dessen Füße den Boden nicht berühren; aber die Köpfe und Hände sind, im Gegensatz zu denen jener anderen genannten Wandbilder, mit grünlichgrauen Schatten noch wirklich, wenn auch ohne rechtes Verständnis, durchmodelliert.

Schon im romanischen Zeitalter traten dann aber auch in Frankreich den kirchlichen Wandgemälden oft genug die Glasmalereien an die Seite, die manche Kirchen mit lichten Farbengluten erfüllten. Die Geschichte der Glasmalerei, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in England durch Westlake, in Frankreich durch Magne, in Deutschland durch Oidtmann selbständig behandelt worden ist, hat die Anfänge dieser Kunstübung noch immer nicht völlig aufgehellt. Aus durchscheinenden Ziermustern zusammengesetzte Glasmosaiken gingen überall der eigentlichen Glasmalerei voran, deren Technik der deutsche Künstlermönch Theophilus um 1100 ausführlich beschrieb. Die durch verbindende Bleie zusammengehaltenen Ränder der farbigen Glasstücke wurden zu figürlichen Umrissen zurechtgeschnitten. Hineingemalt wurde mit der Schwarzlot genannten braunen Schmelzfarbe, die je nach der Stärke ihres Auftrages verschiedene Tonabstufungen annahm. Mit ihr wurden die Bleistege oft noch verstärkt, stets die inneren Umrisse und Schattierungen hineingezeichnet. Die begeisterten Schilderungen frühmittelalterlicher Dichter und Schriftsteller lassen keinen Zweifel daran, daß gerade in Mittel= und Südfrankreich die Kirchen schon im 5., 6. und 7. Jahrhundert mit farbigen Glasmosaikfenstern geschmückt waren. Der Übergang zu figürlichen Darstellungen wird sich überall schrittweise vollzogen haben. Sichere Hinweise auf wirkliche Glasgemälde finden sich in deutschen Schriftquellen schon aus dem 9., in französischen aus dem 10. Jahrhundert.

Erhalten aber haben sich im Süden Frankreichs nur wenig Glasmalereien, die älter sind als die um 1198 entstandenen herrlichen Apsisfenster der Kathedrale St. Pierre zu Poitiers. Das Hauptbild stellt hier die Kreuzigung des Heilands dar; andere Bilder veranschaulichen Vorgänge aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus und des hl. Laurentius. Die roten und blauen Haupttöne verbreiten ein sattes Zauberlicht im Chor.

Die Buchmalerei, die in diesem Zeitraum wie im übrigen Europa, so auch in Frankreich eine bedeutende Rolle spielte, machte hier zwischen 1050 und 1250 eine gewaltige Wandlung durch. Der Farbenreichtum und die Farbenstärke der karolingischen Gouachemalerei hatte sich zunächst in eine dürftige Umrißzeichnung verwandelt, deren Farbenzutaten oft nur in roten Flecken auf den Wangen der dargestellten Personen oder doch nur in dünner Ausfüllung der Hauptumrisse mit Farben bestand. Erst allmählich wurden die Deckfarben, die



Taf. 18. Christi Einzug in Jerusalem (oben) und verschiedene romanische Verzierungsmotive (unten). Wandgemälde aus der Kirche zu Vic (Indre-et-Loire).

Nach P. Gélis-Didot und H. Laffillée.

freilich niemals völlig ausgestorben gewesen, wieder allgemein angewandt, und mit ihnen hielt gegen 1200 auch der Goldgrund seinen Einzug in die abendländische Buchmalerei. Häufig sind nur die Anfangsbuchstaben, die jetzt manchmal eine ganze Seite füllen, künstlerisch geschmückt; und phantastische Tier- und Menschengestalten pflegen dann in ihnen wunderbar verschlungen zu sein. Aber auch die Kanonestafeln und die eigentlichen Textbilder beschäftigen die Buchmaler nicht minder als im vorigen Zeitraum. Wie sich das in der Psalterillustration verschiedener Schulen entwickelte, hat Goldschmidt gezeigt. In Frankreich wurde jetzt schon Paris zum Hauptsitz der Buchmalerei; aber auch der Süden Frankreichs beteiligte sich lebhaft genug an der alten unentbehrlichen Kunst. Den Stil der Verfallzeit zeigt die noch dem 11. Jahrhundert angehörige Bibel aus St. Martial in Limoges, jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 8). Doch verraten die Bilder in den Anfangsbuchstaben gerade hier eine gewisse feste Strenge und Magerkeit. Im Übergang steht die um 1100 geschriebene Erklärung der Offenbarung Johannis, die aus den Landes stammt, jetzt aber derselben Sammlung (Nr. 8878) gehört. Der Affe und der Fuchs in einem mit Blattwerk und Geriemsel verzierten großen A sind hier noch durch Beischriften gekennzeichnet, als fürchte der Künstler, man werde sie sonst nicht erkennen. Das älteste Beispiel eines Buchbildes mit Goldgrund in Frankreich aber bietet nach Lecoye de la Marche die Darstellung der Gnadenmutter in einer 1188 geschriebenen Liturgie und Chronik von Cluny (Bibl. St. Martin des Champs Nr. 35). Auch die Verklärung Christi in diesem Bande zeigt den Goldgrund; und die Jünger, die in seegrünen Gewändern dargestellt sind, schließen, wie schon Waagen bemerkt hat, die Augen, als wären sie geblendet von dem überirdischen Lichte.

Neben der Buchmalerei aber blühte als besonderer Zweig der Kleinkunst die Schmelzmalerei (Email), deren Hauptsitz in Frankreich seit dem Ende des romanischen Zeitalters Limoges war. Aus der alt- und neuorientalischen Schmelzmalerei auf Gold, deren Zeichnung durch feine Golddrahtgehege gebildet wurde (Zellenschmelz, émail cloisonné, S. 72), war in Mitteleuropa längst die Schmelzmalerei auf unedlem Metall geworden, in dem die Flächen oder Umrisse, die zur Aufnahme des farbigen Glasflusses bestimmt waren, ausgehöhlt wurden (Grubenschmelz, émail champlevé). Die Grubenschmelzmalerei des spätromanischen Zeitalters, wie sie sich allem Anschein nach gleichzeitig am Rhein und in Lothringen ausgebildet hatte, durch lothringische Arbeiter zur Zeit des Abtes Suger (1145; vgl. S. 187) nach St. Denis, von hier nach Limoges gebracht wurde, bediente sich vornehmlich des Kupfers als Unterlage. Oft, besonders in der etwas späteren Entwickelung, wurde jetzt der eigentliche figürliche Teil der Darstellung im Kupfer ausgespart und nur die Gründe sowie, innerhalb der ausgesparten Umrisse, die Gewänder, Wappen und anderes Beiwerk emailliert. Die verschiedensten Geräte, Altarvorsatzplatten und Kastenflächen wurden auf diese Weise verziert. Limoges läßt sich, wie schon Labarte und neuerdings Rupin dargetan, erst seit dem Ende des 12. Jahrhunderts als französischer Sitz dieser Technik nachweisen. Dem 12. Jahrhundert entstammen z. B. zwei Platten vom Reliquienschrein des hl. Stephan von Muret im Musée Cluny zu Paris und die farbenprächtige Tafel des Geoffroy Plantagenet in der Kathedrale von Le Mans; im Übergang zum 13. Jahrhundert aber steht der prächtige, schon mit Figuren in erhabener Arbeit geschmückte Kelch des Louvre, der durch seine Inschrift als Werk des Limoger Meisters G. Alpais bezeichnet wird. Den Metallglanz auf diese Weise durch die Kunst des Bildners und Malers, der Metalltechnik entsprechend, zu veredeln, gelang auch den Meistern des Mittelalters, wie schon diese Arbeiten beweisen, mit bewundernswertem Farbenstilgefühl.

2. Die Kunst des hohen Mittelalters in Nordfrankreich um 1050 bis 1250.

A. Die Baukunst.

Wehte, wie wir gesehen haben, durch unmittelbaren Zustrom aus dem Osten verstärkt, ein klassischer Luftzug von den französischen Mittelmeergestaden, an denen Griechen und Römer sich schon früh mit den alten Galliern vermischt hatten, bis zum linken Ufer der Loire herauf, so wehte ein herberer, strengerer, aber auch zeugungskräftigerer Wind von den Gestaden des Ärmelmeeres, an denen die germanischen Normannen gelandet und zu Franzosen geworden waren, bis zum rechten Loireufer herab. In der Baukunst dieser Nordhälfte Frankreichs hatte die flachgedeckte Basilika noch ums Jahr 1000 herum eine bedeutende und selbständige Weiterentwickelung erfahren. Der schon oft erwähnte Neubau von St. Martin in Tours (997—1014) war maßgebend. Die Moritzkathedrale von Angers, die Kathedrale von Le Mans, die Abteikirche von St. Benoît-sur-Loire und viele andere Kirchen im Loiretal, die ihr folgten, haben sich als flachgedeckte Basiliken freilich nicht erhalten. Von St. Remy in Reims (1005—49), einer der gewaltigsten frühromanischen Kirchen Nordfrankreichs, die gerade in bezug auf ihre Choranlage sich eng an St. Martin in Tours anschloß, ist schon die Rede gewesen (S. 95). Ihr fünfschiffiges Langhaus, das ursprünglich einen offenen Dachstuhl trug, wird von dreischiffigem Querhaus gekreuzt. Der Chor ist gotisch erneuert, wie die Fassade, deren Türme jedoch noch die romanische Gliederung zur Schau tragen.


Querschnitt der Kathedrale von Angers. Nach E. Corroyer.

Im 12. Jahrhundert trat in Angers an die Stelle jener alten flachgedeckten dreischiffigen Kathedrale ein einschiffiger Neubau, an den sich die einschiffigen Kuppelbauten Aquitaniens (S. 167) anschlossen: sein Grundriß bildet ein reines, großes lateinisches Kreuz, sein Schiff ist in quadratische Joche geteilt und trägt über jedem Joch anstatt der Rundkuppel ein kuppelartig erhöhtes Rippenkreuzgewölbe (Abb. oben), dem durch Rücksprünge und Halbsäulen gegliederte Pfeiler entsprechen. Der Gesamteindruck dieser 1150 begonnenen, schlichten, aber klaren, hellen und vornehmen Kirche ist bereits frühgotisch. Von ihren Nachahmungen im Süden kennen wir bereits den Hallenbau der Peterskathedrale zu Poitiers (seit 1061; S. 169). Von ihren Nachahmungen weiter im Norden ist der Neubau von Notre-Dame-de-la-Couture in Le Mans zu nennen. Innerlichst gehören die Bauten dieser Art noch dem romanischen, genau genommen dem Zweig des Übergangsstils an, den man, da er in Anjou heimisch war wie das Herrscherhaus Plantagenet, auch als den Plantagenetstil bezeichnet.

Einige flachgedeckte romanische Basiliken mit eingewölbten Seitenschiffen haben sich in der Bretagne erhalten. Das eigentliche Land rein „romanischer" Bauten in Nordfrankreich aber ist die Normandie, das Land jener Nordlandsrecken, die gerade jetzt von hier aus Sizilien erobert hatten, von hier aus England eroberten. Die romanische Baukunst der Normandie, die von dem Engländer Gally Knight und dem Franzosen Ruprich-Robert eingehend untersucht wurde, während W. Pinder in Deutschland sich mit der Rhythmik ihrer Innenräume beschäftigt hat, zeigt nicht nur Beziehungen zur deutschen, sondern auch zur lombardischen Baukunst. Jener Oberitaliener Abt Wilhelm von Ivrea, der gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Cluny tätig war (S. 166) und in Dijon einen romanischen Musterbau schuf, um 1000 aber von Richard II. nach der Normandie berufen wurde, wo er zahlreiche Kirchen und

Klöster gründete, hat selbst in seiner Eigenschaft als Lombarde vielleicht eine Einwirkung auf den normannisch-französischen Baustil dieser Zeit ausgeübt. Um 1050 begann die große Zeit der normannischen Baukunst, die jenseits wie diesseits des Ärmelkanals blühte. Der gebundene, d. h. in feste, wenn auch hier nicht immer regelrechte Quadrate eingeteilte Grundriß der kreuzförmigen normannischen Basiliken läßt darauf schließen, daß ihre Erbauer von Anfang an die Einwölbung ihrer Kirchen mit Kreuzgewölben ins Auge gefaßt hatten, sich aber im entscheidenden Augenblick noch nicht getrauten, die Folgerungen aus ihrem eigenen System zu ziehen. Die Seitenschiffe setzen sich jenseits des Querschiffes fort und schließen im Osten gerade ab, während das Mittelschiff hier in die halbrunde Chornische ausläuft. Überall herrscht der wirkliche Rundbogen. Der Aufbau wirkt dreigeschossig. Die in der Regel mit Kreuzgewölben bedeckten Seitenschiffarkaden tragen Emporenarkaden, die manchmal durch kleinere Doppelbogen bereichert sind. Das dritte Geschoß bilden die Galerieen, mit denen hier die Fenster der Oberwände des Mittelschiffes zusammengezogen sind. Ein Viereckturm mit schlankem Helm pflegt sich über der Vierung, zwei andere pflegen sich an der schlichten Eingangs-Schmalseite zu erheben.



Das Innere der Kirche St. Trinité in Caen. Nach C. Gurlitt. Vgl. Text, S. 184.

Die ganze Gliederung nach Grundriß und Aufbau wirkt klar und harmonisch, inwendig sogar reich. Die Pfeilerbasiliken bilden die Regel. Die Pfeiler pflegen mit Halbsäulenvorlagen versehen zu sein. Die Einzelheiten aber sind schlicht, manchmal sogar trocken. Die Kapitelle korinthisieren auch hier freilich noch; aber der Akanthus hat sich in ungegliederte, blechern harte Blätter verwandelt. Die Simse werden vorzugsweise aus kleinen Kragsteinen gebildet, die oft auf verschiedenen, manchmal phantastischen Tieren oder Tierköpfen ruhen. In der Verzierung der Flächen und Bogen aber tritt das Blattwerk völlig in den Hintergrund, behaupten die uralten geometrischen Formen, Zickzacklinien, Zinnenlinien, Sägezähne, Schachbrettmuster,

herb und spröde, die Herrschaft. Schuppen, Kreise, Sterne kommen hinzu. Tiergestalten mischen sich hinein.

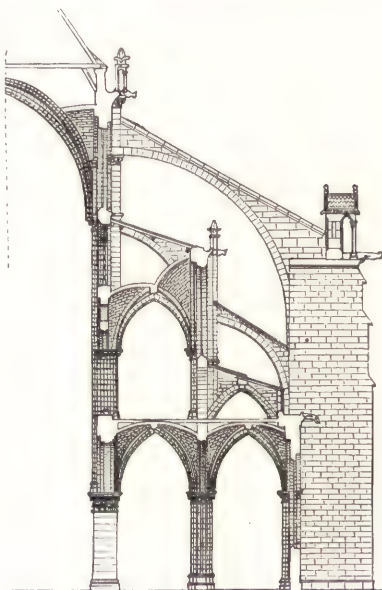
Zu den ältesten flachgedeckten Basiliken der Normandie gehört die Abteikirche von Jumièges, die noch in ihrem gegenwärtigen Zustand als großartige malerische Ruine von mächtiger Wirkung ist. Man sieht noch, daß Pfeiler in ihr mit Säulen wechselten. Zu den Musterbauten normannisch-romanischen Stils aber gehören die beiden großen, von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Abteikirchen zu Caen, die Männerabtei St. Etienne und die Frauenabtei St. Trinité. St. Etienne war ursprünglich flach gedeckt, erhielt aber im 12. Jahrhundert seine jetzigen sechsteiligen Kreuzrippengewölbe, die zur Gotik hinüberleiten. St. Trinité ist im Inneren einheitlicher. Die ursprünglich flache Decke hat einem eigenartigen Kreuzgewölbe Platz gemacht, das eine Zwischenstufe zwischen dem vierteiligen und sechsteiligen Kreuzrippengewölbe bildet (Abb. S. 183). Die beiden Fassadentürme und der Vierungsturm sind erhalten, aber ihrer Spitzen beraubt und mit Renaissancebalustraden versehen. Von den kleineren Bauten dieses Stils ist die herrlich gelegene Kirche des meerumspülten Mont St. Michel seit 1112 eingewölbt. Zwischen 1114 und 1157 aber erstand die wohlerhaltene, im Mittelschiff mit Kreuzrippengewölben bedeckte Kirche St. Georges zu Boscherville, an der die normannisch-romanische Zierkunst sich zu eigenartiger Blüte entfaltet.

Eigenartiger und bedeutsamer als in irgend einem anderen Teile Frankreichs gestaltet sich dann seit dem dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts die mittelalterliche Baukunst in der Picardie und in der Isle de France. Als die berühmte Abteikirche St. Germain-des-Près zu Paris 1120—30 von Grund aus erneuert wurde, ließ man ihrem Mittelschiff immer noch die flache Balkendecke. Dann aber traten gerade in diesen Gegenden alle jene Neuerungen hervor, die sich schon seit längerer Zeit einzeln in den verschiedensten Gegenden eingenistet hatten, gerade hier aber durch ihre folgerichtige Vereinigung zu einem Ganzen rasch den gotischen Stil begründeten. Seiner Weltwirkung nach gehört er erst in den nächsten, seinem konstruktiven Werdegang nach aber schon in diesen Zeitraum.

Natürlich gibt es zahlreiche Schriften über die Entstehung der Gotik. Von französischen Forschern haben sich nach Viollet-le-Duc und Quicherat besonders Anthyme-Saint-Paul, C. Enlart, Lefèvre-Pontalis, Gonse und Corroyer mit diesen Fragen beschäftigt, in Deutschland z. B. Hugo Graf, Corn. Gurlitt, G. v. Bezold und G. Dehio, deren großes gemeinsames Werk manchen unserer Ausführungen zugrunde liegt. Der Name des „gotischen" Stils stammt von Vasari, dem italienischen Kunstschriftsteller des 16. Jahrhunderts. Als gotisch galt ihm und Jüngeren alles Nordisch-Barbarische. An die Goten selbst ist dabei nicht zu denken. Spätere Versuche, den gotischen Stil seinem vermeintlichen oder wirklichen Ursprung nach als germanischen oder als französischen Stil oder einem seiner Merkmale nach als Spitzbogenstil zu bezeichnen, sind gescheitert; gerade des neutralen Klanges des Namens wegen ist seine Bezeichnung als gotischer Stil zum Gemeingut der Völker geworden.

Entfaltet sich das Wesen der christlichen Kirche im Innenbau, während sich das Wesen des griechischen Tempels in seinem Äußeren aussprach, so zeigt der gotische Stil die christliche Kirchenbaukunst gewissermaßen auf der höchsten Höhe ihrer Entwickelung; denn in keinem anderen Baustil ist in gleicher Weise wie im gotischen der Innenbau auf Kosten des Außenbaues bevorzugt worden. Die Zeit verlangte große, helle Kirchen, verlangte von den Fesseln des quadratischen Schemas befreite, in frischer Bewegung sich aneinanderreihende Räume, verlangte zugleich himmelhohe Gotteshäuser, deren durchgeistigter Aufbau die Schwere der irdischen

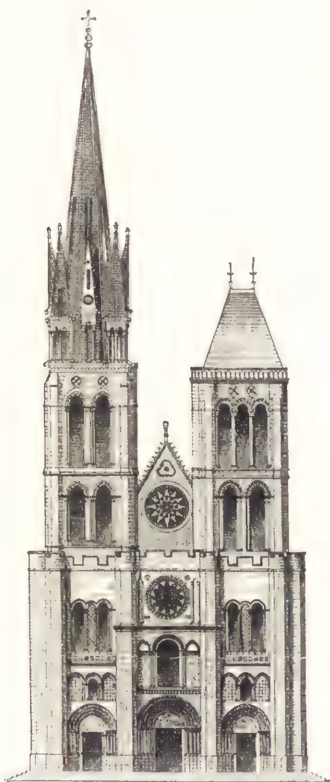
Gesteine überwand und die Geister der Andächtigen mit emporhob über den Erdenstaub. Die ungeheuren Steinmassen, aus denen die romanischen Kirchen aufgebaut wurden, galt es zu verringern; nur das wirklich Tragende galt es zu verstärken; die Füllmauern galt es zu erleichtern, ja aufzulösen. Die Folge davon war, daß schließlich nur Bündelpfeiler und Riesenfenster, Gewölberippen, zwischen denen die Gewölbekappen leicht eingespannt wurden, und die „Dienste", d. h. die Pfeilervorlagen, von denen die Gurte, Bogen und Rippen in neuartigen, feingekehlten Profilen aufstiegen, übrigblieben. Die Krypten fielen fort, die Basilikenform wurde beibehalten, die Obergeschosse über den Seitenschiffen aber wurden weggelassen. Nur eine Scheingalerie, die Triforiengalerie, die unter den mächtigen Fenstern entlanglief, wurde geduldet, um den letzten Rest einer Mauerfläche aufzulösen. Wie aber wurde der so entstehende, von der Erdenschwere losgelöste Innenaufbau zusammengehalten? Welche Vorkehrungen wurden getroffen, um zu verhindern, daß er in sich zusammenstürzte? Die Stützen und Streben wurden mit kühnem Entschluß nach außen verlegt (Abb. nebenstehend). Von mächtig vorspringenden äußeren Strebepfeilern wurden mächtige Strebebogen, manchmal mehrere übereinander, frei durch die Luft zu den Obermauern hinübergeschlagen, diese zu stützen und den Seitenschub der Gewölbe aufzunehmen. Die Konstruktion trat als solche mit nie gesehener Nacktheit zutage; und, was man später auch zur Verzierung des Gerüstes ersann, von außen blieb die gotische Kirche, von ihrer Fassade abgesehen, ein Gerippe ohne Fleisch und Blut. Von innen aber erschien sie wie ein edler, leichter, sehniger Körper, den die Fülle des farbigen, durch die mächtigen Glasfenster hereinflutenden Lichtes mit warmem Leben erfüllte. Inwendig ist alles aus einem Guß, alles wie von höherem Willen in sich zusammengehalten, alles nach oben gerichtet, zur Sonne, zum Himmel gewandt.


Konstruktion der Kathedrale Notre-Dame zu Paris. Nach E. Corroyer.

„Theoretisch", sagt Dehio, „betrachten wir als das Wesen der gotischen Konstruktion die Vereinigung von Kreuzrippen, Spitzbogen, Strebebogen." Die Funktion der Kreuzrippen haben wir schon wiederholt kennen gelernt. In seiner aus der Durchschneidung zweier Rundtonnen bestehenden Urgestalt setzt das Kreuzgewölbe als „Gratgewölbe" den quadratischen Grundriß voraus. Indem nun die vermehrbaren und verlegbaren Rippen, durch einen Schlußstein zusammengehalten, zu Trägern des Gewölbes, die Kappen nur zur Füllung wurden, war das Kreuzgewölbe den verschiedensten Gestaltungen zugänglich gemacht. In gleicher Richtung wirkte die Ersetzung des Rundbogens durch den Spitzbogen. Reine Rundbogen von verschiedener Spannweite können nicht zu gleicher Scheitelhöhe emporgeführt werden. Spitzbogen aber können, je nachdem sie schmal oder breit gestaltet werden, über verschiedene Spannweiten zu gleicher Höhe emporsteigen. Eben deshalb sahen wir den Spitzbogen schon innerhalb des romanischen Stils besonders da auftreten, wo man sich von dem quadratischen Grundrißsystem befreien wollte. Daß die folgerichtige Ausnutzung des Kreuzrippengewölbes

und des Spitzbogens aber auch die Mitwirkung der nach außen verlegten Strebebogen erheischte, ist nach dem Gesagten ohne weiteres klar.

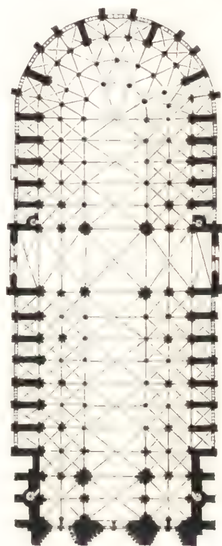
Daß dieses gotische Bausystem dem Boden Nordfrankreichs entsprossen, ist seit etwa sechzig Jahren allgemein anerkannt. Daß nicht Paris (St. Denis) als einziger Mutterboden des Stils anzusehen, sondern daß die weiteste Umgebung von Paris, daß die südliche Picardie, daß besonders die Gegend von Beauvais lebhaften Anteil an der Entwickelung genommen, ist wenigstens auf dem Wege, allgemein anerkannt zu werden. Wir müssen jedoch, Dehio folgend, noch einen Schritt weitergehen und zugeben, daß auch einige andere Provinzen Frankreichs selbständig an der gotischen Bewegung teilgenommen haben. In bezug auf die Ausbildung des Kreuzrippensystems ist dies, wie wir gesehen haben, sogar in der Normandie der Fall gewesen. Besonders aber im Plantagenetstil der Landschaften Anjou und Poitou (S. 182) und im Zisterzienserstil des nördlichen Burgund (S. 172) ist die Parallelbewegung so deutlich zum Ausdruck gekommen, daß der unbefangene Beschauer die Hauptgebäude dieser Stile bereits als frühgotisch in Anspruch nehmen wird. Im vollsten Sinne sind sie es freilich doch nicht, weil sie sich des Strebebogens noch nicht bedienen, obgleich sie jünger sind als die maßgebenden Gebäude der Isle de France und der Picardie. Diesen kann also das Verdienst, zuerst die Folgerungen aus der gleichzeitigen Anwendung der Kreuzrippen, des Spitzbogens und des Strebebogens gezogen zu haben, nicht streitig gemacht werden.


Die Westfassade der Abteikirche zu St. Denis. Nach E. E. Viollet-le-Duc. Vgl. Text, S. 187.

Anfangs stellte die Picardie sich an die Spitze der Bewegung. St. Etienne in Beauvais (um 1125) ist noch ein Bau mit Kreuzrippengewölben und Rundbogen. In der Kirche zu Airaines (um 1130) sind wenigstens die Quergurte spitzbogig; in der Kirche von Lucheux tritt der Spitzbogen vollends in sein Recht. Eine besondere Rolle spielte in der französischen Archäologie (Gonse, Lefèvre-Pontalis) der Chor der Kirche von Morienval, weil man ihn um ein Menschenalter zu früh ansetzte. Aber auch wenn er, wie wahrscheinlich, erst um 1125 entstanden, ist er wichtig, weil in ihm zuerst das Kreuzrippensystem die Wölbungen des Chorumganges beeinflußt. Übrigens kommen hier noch gestelzte Rundbogen neben Spitzbogen vor. Daß aber die Abteikirche von St. Germer bei Beauvais, wenngleich sie ihre Strebebogen noch unterm Dache versteckt, schon ziemlich rein gotisch erscheint, ist nicht mehr zu verwundern, seit man weiß, daß ihr Bau erst um 1145 begann. Freie Strebebogen zeigt in dieser Gegend erst die Abteikirche zu Dommartin, die aber freilich auch erst zwischen 1153 und 1163 erbaut ist.

An der Seine wird die Übergangsbewegung durch die Kollegiatkirche von Poissy eingeleitet, in der zunächst im Grundriß das Motiv der späteren Notre-Dame-Kirche zu Paris auffällt: ein eigentliches Querschiff fehlt; der Chorumgang stellt sich als Fortsetzung der Seitenschiffe dar; reichgegliederte Pfeiler bereiten die Kreuzrippengewölbe vor; Rundbogen aber

stehen noch neben Spitzbogen. Die „früheste Übergangskirche" in der Stadt Paris ist St. Martin-les-Champs, die neben den Spitzbogen der Konstruktion rundbogige Fenster und noch keine Strebebogen zeigt. Fast fertig tritt die Frühgotik dann aber in der Abteikirche von St. Denis bei Paris auf den Plan, deren West- und Ostseite der berühmte Gelehrte und Staatsmann Abt Suger zwischen 1137 und 1144 erbauen ließ. Früher nahm man an, die Gotik sei hier, wie Minerva dem Haupte des Zeus, dem Kopfe Sugers entsprungen. Daß wir heute die zahlreichen Entwickelungsstufen kennen, die dieser Kirche vorausgegangen, tut ihrer Bedeutung jedoch keinen Abbruch. Bis 1140 erbaute Suger die Westfassade (Abb. S. 186) mit der zwischen den beiden Türmen eingespannten Vorhalle, deren reichgegliedertes Mittelportal noch rundbogig ist, während die Seitenportale schon leicht zugespitzt sind. Zwischen 1140 und 1144 folgte der Chor, von dessen doppeltem Rundsäulenumgang sieben unmittelbar aneinandergerückte Kapellen ausstrahlen. Den Kreuzrippengewölben entsprechen spitzbogige Fenster. Die jetzigen äußeren Strebebogen sind erneuert, doch wohl ursprünglich vorhanden gewesen. Keusch, stramm, geschmeidig, noch mit antikisierenden Einzelformen geschmückt, zu denen in den Kapitellen knospenartiges Blattwerk tritt, bezeichnet dieser Chor nach wie vor einen Wendepunkt in der Baugeschichte.



Grundriß der Kirche Notre-Dame in Paris. Nach W. Lübke. Vgl. Text, S. 188.

Die Abteikirche von St. Denis machte rasch Schule. Als Anbauten älterer Kirchen entfalteten sich zu frühgotischen Prachtwerken die Chöre der Kirche St. Germain-des-Près zu Paris, der alten Kirche St. Remy zu Reims, der Liebfrauenkirche zu Châlons an der Marne und der stattlichen Kirche St. Etienne zu Caen in der Normandie (S. 184); und alle diese Chöre eröffnen dem Beschauer, der im Hauptschiff der Kirche steht, Durchblicke von wunderbar künstlerischem Reize, die den Zauber der späteren Kathedralenchöre bereits ahnen lassen. Von den Kirchen, die sich, mit zwei Westtürmen versehen, ihrem ganzen Aufbau nach an St. Denis anschließen, sind die Kathedralen von Senlis, Noyon (Abb. S. 166, unten), Laon und Paris hervorzuheben, deren Seitenschiffarkaden, Emporengalerieen, Triforien (S. 185) und „Lichtgaden" (Fensterobermauer) im Mittelschiffe vier Geschosse übereinander bilden. Die Pfeiler sind in der Regel gleichmäßige Rundpfeiler, von deren Kapitellen erst die Dienste der meist sechsteiligen Kreuzrippengewölbe aufsteigen. Das Strebesystem neigt am Chor und am Langhaus überall zur Entwickelung der Strebebogen. Die Fenster sind in der Regel noch rundbogig, die Arkaden und Türbauten aber spitzbogig. Die Einzelformen sind noch mehr romanisch als gotisch, ja die antikisierenden Formen der romanischen „Protorenaissance" haben gerade hier an einigen Stellen Eingang gefunden.

Zu den berühmtesten frühgotischen Kirchen Frankreichs gehört vor allen Dingen die mächtige Kathedrale von Laon, die zwischen 1174 und 1226 errichtet wurde. Ihr dreischiffiges Langhaus wird von einem dreischiffigen Querhaus durchkreuzt. Der jetzige, nicht der ursprüngliche Chor ist im Osten gerade abgeschnitten. Die Westtürme sind vorbildlich; in organischem Aufstieg entwickelt sich ihr oberes Achteck aus dem unteren Viereck, steigen die Ecktabernakel in mehreren Stockwerken aus den Strebepfeilern empor. Ihre Helme sind, wie die geplanten Querschifftürme, niemals ausgeführt worden. Über der Vierung aber

erhebt sich ein viereckiger Lichtturm. Im Inneren herrschen kräftige Rundsäulen mit romanischen Eckblättern an den attischen Basen, mit Knospen- und entwickeltem Blattwerk in den kelchförmigen Kapitellen. Als dünne Rundstämme, die mit Ringen an den Mauern befestigt sind, steigen die Gurt- und Rippenträger über den Säulen zum Gewölbe empor. In den Fenstern wechseln noch Rundbogen mit Spitzbogen; aber auch die Spitzbogen zeigen noch nicht das spätere gotische „Maßwerk". Ernst, klar und kräftig, ist und bleibt die Kathedrale von Laon ein Musterbau der keusch ihre Glieder reckenden Junggotik.

Schon seit 1163 aber erhob sich die vielgepriesene Kathedrale Notre-Dame zu Paris, eine fünfschiffige Basilika, deren einschiffiges Querschiff, ziemlich in der Mitte des Gesamtbaues gelegen, kaum über die Langseiten hinausgreift (Abb. S. 187). Die doppelten Seitenschiffe, von denen nur die inneren mit Emporengeschossen versehen sind, setzen sich, wie in Poissy, im großen Halbrund des östlichen Abschlusses als doppelter Chorumgang fort. Die dichtgestellten, mit attischen Basen versehenen Rundsäulen, von deren korinthisierenden Kapitellen die Dienste der Gewölberippen aufsteigen, verleihen dem Inneren bei aller Klarheit der Raumeinteilung einen etwas schwerfälligen Ausdruck. Überall herrscht der Spitzbogen, in den Fenstern ursprünglich noch ohne Maßwerk; im ältesten Teile des Chors aber kommen noch antikisierende korinthische Säulen vor; und an anderen Stellen meldet sich schon natürlich-nordisches Blattwerk neben dem korinthisch-akanthisierenden (Abb. nebenstehend). An der berühmten Westfassade (Abb. S. 189) heben die helmlos gebliebenem Türme sich vierseitig, ohne ins Achteck überzugehen, aus den Strebepfeilern hervor. Über den drei mächtigen, reichgegliederten und prächtig mit Bildwerk geschmückten Portalen läuft eine wagerechte Nischenreihe mit Standbildern, über dieser eine niedrige Spitzbogengalerie entlang; das mittlere Stockwerk beherrscht ein Radfenster; den oberen Abschluß dieser Schauseite aber bildet eine höhere Spitzbogengalerie, in der schon das Maßwerk der reifen Gotik erscheint. Wurde diese Galerie doch auch erst 1223, wurden die Türme, soweit sie vollendet wurden, doch erst 1235 fertiggestellt. Im Sinne der senkrecht aufstrebenden Gotik fehlt es der Fassade von Notre-Dame wegen ihrer Betonung der wagerechten Linien an folgerichtiger Strenge; eben deswegen aber pflegt sie von den Gegnern der gotischen Folgerichtigkeit besonders gepriesen zu werden; und in der Tat machen die Wucht und der Adel ihrer Verhältnisse, von pulsierendem Eigenleben getragen, sie zu einer der herrlichsten frühgotischen Schöpfungen der Welt.


Kapitell vom Chor der Kirche Notre-Dame zu Paris. Nach G. Dehio und G. von Bezold.

Außerhalb der Schule von St. Denis steht die 1130 begonnene alte Kathedrale von Chartres. Von der heutigen Kirche gehört diesem Bau aber nur die Fassade an, die die drei reich mit altertümlichem Bildwerk geschmückten Spitzbogenportale zusammengefaßt vor das Mittelschiff rückt, um die Seitenteile streng als Turmunterbauten mit aufsteigender Richtung zu kennzeichnen. Außerhalb der Schule von St. Denis steht aber auch die durchweg spitzbogige Kathedrale von Sens, die, 1152 begonnen, ihren Einfluß bis Burgund und bis über den Ärmelkanal hinüber geltend machte. Ihr dreischiffiger Grundriß schloß sich an den der Kirche von Poissy an. Die Seitenschiffe setzen sich als Chorumgang fort. Nur eine Chorkapelle tritt an der Mitte der östlichen Hauptrundung hervor. Keine Emporen, nur Triforiengalerieen ziehen sich über die hohen Langhausarkaden hin, die hier abwechselnd von Bündelpfeilern und schlanken Säulenpaaren mit attischen Eckblattbasen und Knospenkapitellen getragen werden.

Alle diese eigenartig bedeutsamen Bauten, die, so gotisch sie erscheinen, doch immer noch mit einem halben Fuße in der romanischen Baukunst stehen, zeigen uns mit überraschender



Die Westfassade der Kirche Notre-Dame zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 188.

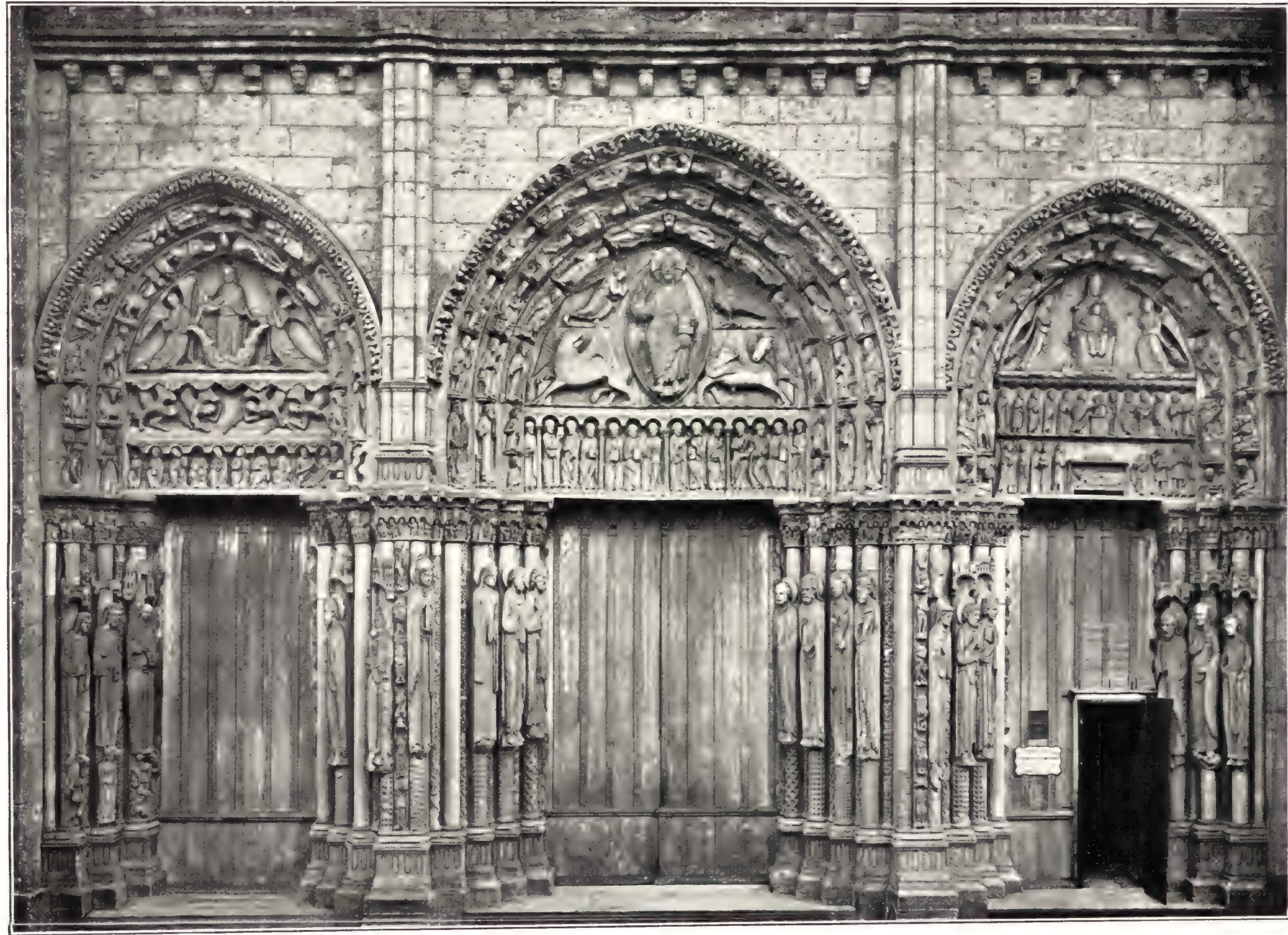
Deutlichkeit, wie ein neuer Stil wird und wächst; aber sie verraten uns auch, daß die Entwickelung sich in Frankreich vollständig frei von innen heraus vollzieht. Fanden wir manche Einzelmotive des neuen Weltstils doch auch bereits in den „romanischen" Kirchen Frankreichs vorbereitet, deren Fülle und Verschiedenartigkeit an sich schon genügt hätte, den Gedankenreichtum der französischen Baumeister dieses Zeitalters zu kennzeichnen.

B. Die nordfranzösische Bildnerei des hohen Mittelalters.

Die vorbildliche monumentale Steinbildnerei Nordfrankreichs hat im hohen Mittelalter ihren Hauptsitz im Stromgebiet der Seine. Als ihre eigentliche Ausgangsquelle gilt die Kathedrale von Chartres (S. 188). Die drei Westportale dieser Kirche (Taf. 19), die bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein müssen, sind ganz mit einem Netz von Bildwerken übersponnen, die aufs engste mit den baulichen Werkstücken verknüpft sind. Die Bildnerei tritt hier, so „romanisch" ihr Gesamteindruck ist, bereits in willige, wenn auch noch untätige Abhängigkeit von den Türbauten, von ihren abgestuften, mit Säulen besetzten Wandungen, ihren spitzbogigen Bogenfeldern und ihren Bogenkehlen, die völlig mit kleinen, auf Konsolen ruhenden Statuen besetzt sind. Das System von Civray (S. 176) tritt uns hier bereits in der vollen Ausbildung entgegen, die es in der gotischen Zeit behält. Im erhöhten mittleren Bogenfeld thront der Heiland zwischen den Evangelistenzeichen; am Türsturz darunter stehen die Apostel in Rundbogenarkaden; in den drei spitzbogigen Archivoltenkehlen sind ein Engelkranz und die 24 Ältesten der Offenbarung untergebracht. Im Bogenfeld zur Rechten des Beschauers thront Maria mit dem Kinde zwischen langbekleideten Engeln; darunter ziehen sich in zwei Streifen biblische Vorgänge entlang; in der Bogenumrahmung (Archivolte) aber erscheinen die sieben freien Künste und ihre Vertreter. Das Bogenfeld zur Linken des Beschauers bringt die Himmelfahrt Christi; darunter Engel und Apostel; in den Archivolten sittenbildliche Darstellungen der Landleute in ihren verschiedenen Monatsbeschäftigungen. An den Säulen aller drei Türwandungen aber haften langgestreckte, große männliche und weibliche Gestalten, die zum Teil durch Kronen ausgezeichnet sind. Sie stellen die Vorfahren Christi dar, die an diesem Platze neben den älteren Prophetenbildern im Norden Frankreichs oft die im Süden bevorzugten Apostel vertreten. Der ganze Bildschmuck ist, wie Vöge nachgewiesen hat, inhaltlich und stilistisch eine erweiterte Umbildung des Bildschmucks von St. Trophime in Arles und von St. Gilles. Am auffallendsten bleibt dabei, daß die großen Seitenfiguren hier in wirkliche Säulenheilige verwandelt worden sind, die lang und stark, mit kurzen, eng anliegenden, regungslosen Armen, mit gerieften Gewändern und steifsträhnigem Haupthaar an den Gewändesäulen hängen. Nur in den Köpfen regt sich eine Ahnung ausdrucksvollen Eigenlebens. Der großartige inhaltliche und stilistische Zusammenschluß des Ganzen läßt uns die Unbeholfenheiten und Unmöglichkeiten des Einzelnen übersehen.

Übrigens hat Vöge die Hände vier verschiedener Meister und ihrer Gesellen in dieser gewaltigen Bilderfolge nachgewiesen. Der eigentliche Hauptmeister, der darum nicht der älteste gewesen zu sein braucht, hat das ganze Mittelportal, mit Ausnahme der Archivoltenfiguren, aber auch die großen Figuren an den angrenzenden Gewänden der Seitenportale gemeißelt. Die großen Figuren am linken Gewände des linken Portals rühren von einem zweiten, die großen Figuren am rechten Gewände des rechten Portals von einem dritten Meister her; der vierte aber, der die beiden seitlichen Bogenfelder und die Figuren aller drei Archivolten gearbeitet hat, ist in seiner Art noch größer, ist jedenfalls freier, breiter, innerlich lebendiger veranlagt als der erste, dessen herbes, steifes architektonisches Stilgefühl gleichwohl den romanischen Gesamteindruck der Westfassade von Chartres bestimmt.

Von Chartres strahlt das Licht der neuen nordfranzösischen Bildhauerkunst meilenweit nach allen Seiten hin aus. Der Schule des Hauptmeisters von Chartres gehört zunächst das Südportal der Kathedrale von Le Mans an. Im Bogenfeld thront auch hier Christus zwischen



Taf. 19. Die drei Westportale der Kathedrale von Chartres.

den Evangelistensymbolen; unter den Bogenkehlenfiguren fallen in der innersten Reihe als glückliche Neuerung die Engel auf, die Weihrauchfässer schwingen. An den Gewändesäulen stehen auch hier außer Petrus und Paulus die großen Gestalten der Vorfahren Christi. Ein stilistischer Fortschritt zeigt sich in der harmonischeren Einbettung der Bildwerke in die Architektur; im einzelnen aber sind sie trockener und roher als ihre Vorbilder in Chartres. Ein schwächeres Werk dieser Schule ist das Mittelportal von St. Ayoul in Provins, ein vielgefeiertes Werk derselben Richtung aber die Westfassade der kleinen Kirche zu St. Loup-de-Naud (Seine et Marne), deren außerordentlich sauber durchgeführte Darstellung freilich nach Vöges Urteil nur „ein Auszug aus dem großen Programm der Chartrer Schule" ist.

Der Meister der großen Gestalten der linken Seite des nördlichen Chartrer Westportals tritt uns mit besonderer Deutlichkeit am Portal der Liebfrauenkirche zu Étampes (Seine et Oise) entgegen. Das Bogenfeld zeigt die Himmelfahrt des Heilandes. Besonders charakteristisch für den Meister aber sind die Kreisfalten in den Gewändern der Seitengestalten.



Madonna über der Porte Sainte Anne an der Kirche Notre-Dame zu Paris. Nach W. Vöge.

Der Meister der großen Gestalten der rechten Seite des südlichen Chartrer Westportals oder einer seiner Schüler hat, nach den erhaltenen Abbildungen zu schließen, einen Teil der Hauptstatuen an den drei von Suger errichteten Portalen der Fassade der Abteikirche von St. Denis gearbeitet.

Der vierte Chartrer Meister, also der Meister der reinen anmutigen Madonna des rechten Chartrer Bogenfeldes, tritt uns unverkennbar vor allen Dingen auch in der berühmten Madonna über der Porte St. Anne an der rechten Seite der Westfassade der Kathedrale Notre-Dame in Paris wieder entgegen (Abb. nebenstehend). Als den „Meister der beiden Madonnen" bezeichnet Vöge ihn deshalb auch. An Natur-, Stil- und Schönheitsgefühl den übrigen drei Chartrer Meistern überlegen, hat er offenbar einen weit über Chartres hinausgreifenden Wirkungskreis gehabt. Seine Kopftypen mit der breit vorspringenden Stirn, den geöffneten Nasen, den seitlich emporgezogenen Augen sind von sympathischem Eigenleben erfüllt. Nur diese Annenpforte der Westfassade der Pariser Prachtkathedrale aber stammt auch noch aus dem 12. Jahrhundert. Als Schüler des Meisters der beiden Madonnen erscheint dann der Künstler, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts das leider vielfach überarbeitete Portal der Kathedrale St. Maurice zu Angers geschaffen hat. Die acht großen Gewändebildsäulen „versuchen", wie Vöge es ausdrückt, „vereinzelt bereits, festen Fuß auf den kunstvoll gearbeiteten Plinthen zu fassen, doch haben die meisten noch den Charakter der Hängefiguren; nur bei den zwei Statuen links neben der Tür ist ganz deutlich Stand- und Spielbein unterschieden".

Endlich treffen wir in Corbeil an der Seine auf Bildwerke, deren Meister die höchste und reinste Blüte der Schule von Chartres vertritt. Die Kathedrale von Corbeil ist freilich längst vom Erdboden verschwunden; aber zwei der Gewändebildsäulen ihres Hauptportals, ein König und eine Königin, sind jetzt in der Abteikirche von St. Denis aufgestellt. Mit den Königen und Königinnen des Hauptmeisters von Chartres verglichen, verhalten sie sich wie reife Rede zu kindlichem Lallen. Langgestreckt sind auch sie noch; eng an liegen auch ihre

Arme noch; in regelmäßige Falten fallen auch ihre Gewänder; aber ein Hauch von Freiheit und Schönheit zieht durch ihre Gestalten, deren Kopftypen denen des „Meisters der beiden Madonnen" verwandt sind. „Der Meister von Corbeil" gehört immer noch der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts, immer noch der „romanischen" Bildhauerei Frankreichs an. Aber er steht auf ihrer höchsten und freiesten Stufe.

Auf ihrem Wege zur Gotik müssen wir an dieser Stelle die monumentale Plastik Frankreichs jedoch noch einige Schritte ins 13. Jahrhundert hinein verfolgen. Wir müssen zur Westfassade von Notre-Dame zu Paris, von deren Türen wir erst eine genauer betrachtet haben, und zur Kathedrale von Chartres zurückkehren, deren Querarmportale wir noch nicht kennen. Hier wir dort sehen wir an dem festeren Auftreten der Gestalten, an der höheren Lebenswahrheit ihrer Köpfe und Körperformen, an der größeren Reinheit, Breite und Massigkeit des Faltenwurfs, vor allen Dingen aber an der besser verstandenen Wechselwirkung zwischen den Bildwerken und den Gebäudeteilen, deren unauslösbare Bestandteile sie sind, die große klassische französische Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts in die Erscheinung treten. Aber der Übergang vollzieht sich nur allmählich. Hier wie dort paart sich noch eine innere Herbheit und Strenge mit der größeren Freiheit; hier wie dort ist die Beweglichkeit der Einzelgestalten noch nicht zu jener übertriebenen Bewegtheit geworden, die sich im hochgotischen Stil durch die Ausbiegung des Körpers, durch das Zurückwerfen der Schultern, durch das Vorrücken der Kniee oft störend bemerkbar macht. Von den drei Türen der westlichen Hauptfassade von Notre-Dame in Paris haben wir die südliche, zur Rechten gelegene, die „Annenpforte", schon kennen gelernt. Das nördliche, zur Linken gelegene Nebenportal ist als „Marienpforte" bekannt. Wie edel gestaltet, wie feinbewegt erscheint hier die Muttergottes am Mittelpfosten, wie klar sind die Darstellungen des Bogenfeldes in drei Streifen übereinander angeordnet: unten die sitzenden Propheten, in der Mittelreihe das Begräbnis der Jungfrau, im spitzen Giebelfelde ihre Krönung! Vor allen Dingen jedoch das mittlere Hauptportal: Christus am Mittelpfeiler, die Apostel, sechs an jeder Seite, als die „Bildsäulen" der Türschräge; alle noch ziemlich langgestreckt, alle in vornehm-ruhiger, doch in innerlich bewegter Haltung; im Spitzbogenfelde über der Tür in drei Reihen übereinander aber die Darstellung des Jüngsten Gerichts, gipfelnd in der majestätischen Gestalt des thronenden Weltenrichters! Das ist nahezu reife, nahezu ewiggültige Kunst. In Chartres sind die drei Portale des nördlichen Kreuzarms nach Bulteau um 1215, die beiden des südlichen Kreuzarms um 1212 begonnen. Jene sind den Schrecken des Jüngsten Gerichts, diese sind dem Leben der Jungfrau Maria gewidmet. Beide zeigen den keuschen, herben Stil der Frühgotik fast noch in knospenhafter Jungfräulichkeit. Doch in die Köpfe der Gewändestatuen (Abb. oben) tritt individuelles Leben, in der Darstellung der Vorgänge pulsiert warmes Blut. Die Vorhallen-Bildwerke sind später hinzugefügt. Man hat an und in der Kathedrale von Chartres über 10,000 gemeißelte oder gemalte Figuren gezählt!



Figuren vom Südportal der Kathedrale zu Chartres. Nach A. Goldschmidt.

Neben der monumentalen Steinbildnerei haben sich auch im Norden Frankreichs nur wenig Werke der Grabbildnerei in Stein und Bronze und der Kleinbildnerei in Holz und Elfenbein aus romanischer Zeit erhalten. Steinerne Grabbilder gedrungener Formensprache bei unbeholfen strenger Behandlung sind die der englischen Könige Richard Löwenherz und Heinrich II. in der Kathedrale von Rouen. Auch sie sind noch mit geschlossenen Augen dargestellt. Eine völlig veränderte Haltung aber zeigt die edle Gestalt der zwanzig Jahre nach ihrem Gemahl Richard Löwenherz gestorbenen Königin Berengaria in der Abteikirche L'Espan bei Le Mans. Mit aufgeschlagenen Augen liegt sie da, die Züge ihres Antlitzes und der Fluß ihrer Gewandung verraten die ideale Freiheit des jungen gotischen Stils. Von nordfranzösischen metallenen Kunstwerken dieses Zeitalters berichten die Schriftquellen Wunderdinge. Gedacht sei z. B. der Tätigkeit, die Abt Suger auch auf diesem Gebiete in St. Denis entfaltete: der Bronzetüren mit bildlichen Darstellungen, mit denen er seine Kirche schmückte, der mit Bildwerken verzierten Goldplatten, die er ihrem Altar zuwandte, und der Goldschmiedearbeiten, mit denen er ihren Schatz ausstattete. Einzelne Kunstwerke dieser Art haben sich z. B. im Louvre, im Clunymuseum zu Paris und im Museum zu Rouen erhalten. Das schönste erhaltene größere Werk des Metallgusses dieser Zeit aber, das wir, lieber den Sprachgrenzen als den Staatsgrenzen folgend, doch im Anschluß an die nordfranzösische Kunst betrachten müssen, ist das köstliche eherne Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich (Abb. nebenstehend). Sein Meister war Lambert Patras von Dinant; und die Erzgießer dieser Stadt waren damals im ganzen Norden Frankreichs so berühmt, daß man sie als Dinandiers, ihre Werke als Dinanderies bezeichnete. Das 1117 gegossene Taufbecken Lamberts in Lüttich gehört zu den reinsten und reifsten Werken der ganzen romanischen Kunst. Das Becken ruht, wie das „eherne Meer" im salomonischen Tempel, auf ehernen Stieren, die, mannigfaltig und lebendig bewegt, mit dem Vorderkörper hervorragen. Es sind ihrer aber nicht zwölf, wie man zu lesen pflegt, sondern nur zehn, wie, ihnen entsprechend, auch nur fünf biblische Hochreliefbilder aus der Beckenrundung hervortreten: die Predigt Johannes des Täufers, seine Taufe der Zöllner und seine Taufe des Heilands, die Taufe des Hauptmanns Cornelius durch Petrus und die Taufe des Philosophen Kraton durch Johannes den Evangelisten. Alle diese Darstellungen sind durch Inschriften erläutert. In dem Bilde der Taufe Christi steigt das Wasser des Jordans, wie in frühchristlichen Darstellungen, vor dem Heiland wie ein Gewand in die Höhe. Die Anordnung der Gruppen ist plastisch wohlüberlegt. Die Haarbildung zeigt nicht den Archaismus steifer Ringellocken, sondern ergeht sich in weichen Wellenlinien. Die Gewänder fallen natürlich. Die Gestalten beherrschen ihre Bewegungen von allen Seiten. In ihrer Art ist auch diese Kunst beinahe klassisch.



Ehernes Taufbecken in der Kirche St. Barthélemy zu Lüttich. Nach W. Bode.

C. Die nordfranzösische Malerei des hohen Mittelalters.

Früher scheint auch die Wandmalerei ihre Schwingen im Süden als im Norden der Loire entfaltet zu haben; und deutlich genug läßt der Einfluß einiger Gemälde der nördlichsten

Teile Südfrankreichs sich über die Loire herüber verfolgen. Den Stil der Wandgemälde von St. Savin (S. 179) z. B. glaubt man, besonders nach der Ornamentik zu urteilen, in der kleinen Kirche zu Montoire (Loir-et-Cher) wiederzufinden, wenngleich die ruhig thronenden Heilandgestalten, mit denen ihre drei Apsiden geschmückt sind, sich nur schwer mit den bewegten Bildern jener südfranzösischen Kirche vergleichen lassen. Selbständiger tritt uns die nordfranzösische Malerei des 12. Jahrhunderts jedenfalls in den anmutigen, nach Freiheit strebenden Formen der biblischen Wandgemälde der Kirche von Petit-Quevilly bei Rouen entgegen. Besonders das Rundbild der Flucht nach Ägypten zeichnet sich hier durch seine gute Erhaltung und fortgeschrittene Gestaltung aus. Den Stil der ersten Jahre des 13. Jahrhunderts aber vergegenwärtigen uns die Bilder der Kirche St. Crepin zu Evron (Mayenne). In der Mitte des Gewölbes thront Christus in der Strahlenmandel zwischen den Evangelistenzeichen. Heilige knieen zu beiden Seiten. Symmetrisch und feierlich genug ist die Anordnung; allgemein genug sind die Typen; aber die Umrisse werden doch verständnisvoller. Ein neues Zeitalter kündigt sich an.

In der nordfranzösischen Glasmalerei dieses Zeitraums herrschten im Gegensatz zur deutschen blaue und rote Gründe vor, die manchmal einen violetten Gesamtton hervorbrachten. Nach den Schriftquellen besaß St. Remy in Reims schon in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts farbige Glasfenster mit figürlichen Schildereien. Die erhaltenen nordfranzösischen Glasgemälde des 12. Jahrhunderts aber schmücken die Hauptkirchen der Städte, die sich von Poitiers in großem Bogen über Angers, Le Mans, Chartres, St. Denis, St. Quentin und Reims nach Châlons hinüberziehen. Für die ältesten hält Magne einige Runddarstellungen und das Kreuzigungsbild eines Fensters aus der 1230 zerstörten alten Kathedrale zu Châlons-sur-Marne. Die meisten Forscher aber bleiben dabei, daß die Überbleibsel der Glasfenster der 1136 zerstörten romanischen Kathedrale von Le Mans die ältesten Frankreichs seien. Es sind Bruchstücke einer Himmelfahrt Christi, die noch dem 11. Jahrhundert entstammen werden. Dem 12. Jahrhundert gehört das Fenster dieser Kirche an, dessen farbenkräftige, im Zeitstil ruhig-herb umrissene Bilder den Martertod der hl. Gervasius und Protasius darstellen. Die großartigste Folge romanisch-französischer Glasmalereien indessen ließ Abt Suger um die Mitte des 12. Jahrhunderts in seiner Kirche zu St. Denis ausführen; die wenigen Reste, die sich von ihnen erhalten haben, z. B. das Fenster mit dem Stammbaum Christi (Jessefenster), sind jetzt wieder in der Kirche selbst angebracht. Aber auch unter den Gemäldefenstern, die aus der alten romanischen Kathedrale zu Chartres in den frühgotischen Bau herübergerettet worden, befinden sich ein Jessefenster und Rundbilder aus dem Leben Christi (Abb. S. 195) von schlichter, allgemein gehaltener Umrißzeichnung bei stimmungsvoller Färbung.

In Nordfrankreich hat sich auch das bedeutendste Werk der monumentalen Gewebemalerei romanischer Zeit erhalten, das auf uns gekommen. Es ist der berühmte Wandteppich von Bayeux, der im Museum dieser Stadt aufbewahrt wird. Nicht weniger als 70 m lang, bei 50 cm Höhe, besteht er aus einer Stickerei in farbiger Wolle auf Leinwand. In zahlreichen, sich fortlaufend aneinanderreihenden figürlichen Szenen stellt er die Eroberung Englands durch die Normannen dar. Wer hier richtige Zeichnung, gute Perspektive und natürliches Beiwerk erwartete, würde die Rechnung ohne Kenntnis der Kunst des 11. Jahrhunderts machen, dessen Ende der Teppich angehört. Aber lebendig und verständlich genug sind alle Vorgänge dargestellt, und die dekorative Wirkung der Stickerei muß, als die Farben weniger verblaßt waren, vorzüglich gewesen sein.

Am besten jedoch lernen wir die französische Malerei dieses Zeitraums aus der Buchkunst Nordfrankreichs kennen, wo Paris sich immer mehr zum Mittelpunkt des europäischen Schriftwesens ausbildete. Den tiefsten Verfall zeigt Haymons Erklärung des Ezechiel, die Heldric, der Mönch von St. Germain-des-Près, der spätere Abt von Auxerre, um 1000 schrieb (Paris, Nationalbibliothek, Nr. 12,302). Die Farbe, mit der die konventionellen Umrisse hier und da ausgefüllt sind, ist trüb und unrein. Die Umrisse selbst sind unsicher und unverstanden. Besser sind die Bilder der reich ausgestatteten Handschrift eines Meßbuches des 12. Jahrhunderts aus St. Denis, das jetzt ebenfalls in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 9436) liegt. Die Gestalten sind noch lang und starr, die ovalen Gesichter noch mit den herkömmlichen halbkreisförmigen Nasenandeutungen, dazu mit ungewöhnlich kleinen Augen und hohen, kalligraphisch gezeichneten Brauen versehen; aber die Umrisse werden doch menschlicher, die Farben voller. Noch weiter fortgeschritten erscheint ein Meßbuch von 1150 in der Bibliothek zu Laon. Im vollen Übergang zur gotischen Zeit aber steht dann das Gebetbuch der Arsenalbibliothek zu Paris (Théol. latine, Nr. 165 B), das, bereits mit sittenbildlich aufgefaßten Monatsbildern auf Goldgrund geschmückt, auch wohl erst um 1220 entstanden ist. Die normannische Psaltermalerei aber brachte es, selbständig über den Utrechtpsalter (S. 108) hinausstrebend, wie wir sehen werden, besonders in England zu eigenartiger Blüte.


Die Flucht nach Ägypten. Teil eines romanischen Glasfensters in der Kathedrale zu Chartres. Nach P. Gélis-Didot und H. Lafillée. Vgl. Text, S. 194.

Die Schmelzmalerei im Sinne der romanischen Grubenschmelzkunst (S. 181) entwickelte sich im Norden Frankreichs in dieser Zeit, unabhängig von Limoges, besonders in Verdun, dessen Kunst wir, wenn es auch erst seit 1644 zum französischen Staatsgebiet gehört, doch nicht von der französischen trennen können. Das Hauptwerk von Verdun ist der sogenannte Verduner Altar im Stift Klosterneuburg bei Wien. Sein Kern besteht aus einer 1181 geweihten Kanzelverkleidung, deren ursprüngliche 45 Tafeln die einander entsprechenden Vorgänge des Alten und Neuen Testaments veranschaulichen. Schon die reichere, mit Rot durchsetzte Farbentonleiter dieses Schmelzwerkes zeigt französische Eigenart. Die deutsch-rheinischen Schmelze dieser Zeit sind in eine kühlere grünblaue Stimmung getaucht. Schon jetzt zeigte sich etwas wie französischer Sondergeschmack, soweit das französische Volkstum reichte.

3. Die Kunst des hohen Mittelalters in Spanien und Portugal (um 1050—1250).

A. Die Baukunst.

Der christlichen Nordhälfte der Pyrenäenhalbinsel stand während dieses Zeitraums die arabische Südhälfte noch wie eine fremde und feindliche Welt für sich gegenüber. Die jungen nordspanischen Königreiche Leon, Kastilien, Navarra und Aragon hatten hart miteinander und mit den Mauren um ihr Dasein zu ringen. Im Kampf der Christen gegen die Mauren bildete sich auch hier das Rittertum heran. Der vielbesungene Cid (eigentlich Rodrigo Diaz von Kastilien), der 1094 Valencia, wenn auch nur erst vorübergehend, eroberte, steht,

durch die Dichtung verklärt, als die Verkörperung aller ritterlichen, aller christlichen, aller spanischen Tugenden da. Noch im Laufe des 12. Jahrhunderts wurden die Bekenner des Islams vollends aus Nordspanien vertrieben, erst um die Mitte des dreizehnten aber sahen sie sich auf Granada zurückgedrängt. Daß die Siege der Christen über die Mohammedaner auf spanischem Boden mit der Erbauung größerer und prächtigerer Kirchen als bisher gefeiert wurden, versteht sich von selbst. In der Tat erhob die spanische Baukunst sich seit dem Ende des 11. Jahrhunderts zu einer gewissen stilvollen Größe und Pracht. Ihre Vorbilder holte sie allerdings nach wie vor aus der Südhälfte Frankreichs. Doch machen sich in ihren Anlagen hier und da auch lombardische oder deutsche, in ihren Verzierungen hier und da maurische Einflüsse geltend.

Die flachgedeckte Basilika war in Spanien in diesem Zeitraum bereits überwunden. Das südfranzösische Tonnengewölbe, das sich auch hier am frühesten in den Seitenschiffen in Kreuzgewölbe auflöste, wich im Hauptschiff der Kathedralen erst spät dem allmächtigen Gegner. Dann aber trat das Kreuzgewölbe hier mitunter in der kuppelförmigen Art des Plantagenetstils (S. 182), oft aber auch in seiner reinen lombardischen und deutschen Gestaltung auf; und lange nicht so rasch wie in Frankreich gab es den Rundbogen preis, der auch hier zuerst in den konstruktiven Teilen der Kirchen dem Spitzbogen Platz machte.


Kapitelle aus der Kirche San Martin in Segovia. Nach G. Dehio.

Zu den echt spanischen Eigentümlichkeiten der älteren romanischen Kirchenbaukunst Spaniens zählen die Rundbogenhallen (S. 83), die an einer der äußeren Langseiten der Kirche oder an beiden eine Art Wandelgang bilden; zu ihren später entwickelten Besonderheiten aber gehört es, daß die Priesterchöre, von hohen Schranken umschlossen, in das Langhaus verlegt werden, wo sie dann, nach Karl Justis Ausdruck, eine Kirche in der Kirche bilden, die fast zur bloßen Umgangshalle wird. Einigen Ersatz für die Preisgabe des feierlich-malerischen Durchblicks vom Eingang zum Chor aber bieten die meist prächtig ausgestatteten turm- oder kuppelartigen Aufbauten über der Vierung.

Zu den ältesten größeren romanischen Kirchen Spaniens, in denen die Bedeckung des Mittelschiffes mit einem Tonnengewölbe wenigstens geplant war, gehört S. Millan zu Segovia, eine im ganzen einfach gestaltete Basilika, deren Mittelschiff abwechselnd von Pfeilern und korinthisierenden Rundsäulen gestützt, deren Vierung von einem niedrigen quadratischen Lichtturm überhöht und deren Langseite von außen mit Rundbogenhallen geschmückt ist. Von den übrigen romanischen Kirchen Segovias verdient S. Vera Cruz (1150) als zwölfeckiger Zentralbau, der an die Felsenkuppelkirche zu Jerusalem erinnert, S. Martin (1180) wegen der reichen Tier- und Pflanzenkapitelle (Abb. oben) der gekuppelten Säulen seiner Langseitenvorhalle, S. Estéban (1210) wegen der edlen Maße seines unverjüngt in fünf Stockwerken mit Rundbogenfenstern aufsteigenden Glockenturms hervorgehoben zu werden.

Zu den ältesten mit **Tonnengewölben** bedeckten Kirchen Spaniens gehören sodann S. Pedro zu Huesca und S. Isidoro zu Leon, deren Seitenschiffe schon Kreuzgewölbe tragen. Die eigentliche Prachtkirche dieses Stils aber ist die berühmte Wallfahrtskirche Santiago de Compostela (Abb. S. 197), die sich doch wohl wahrscheinlicher als unmittelbar an S. Martin

zu Tours an St. Sernin zu Toulouse anlehnt. Auffallend ist hier vor allen Dingen die reiche Entwickelung des Chors mit rundem Umgang und fünf ausstrahlenden Kapellen. Langhaus und Querhaus sind dreischiffig. Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben, ihre Emporen mit Halbtonnen bedeckt. Überall herrscht der Rundbogen, der zum Teil nach maurischer Art gestelzt ist. Besonders schön aber ist die dreischiffige, mit leicht zugespitzten Kreuzgewölben bedeckte Vorhalle zwischen den Westtürmen. Spanien besitzt in dieser, wahrscheinlich von einem französischen Baumeister geschaffenen Kirche eines der ganz großen, fest in sich abgeschlossenen Bauwerke des 12. Jahrhunderts. Auch die ältesten Kirchen von Barcelona und Gerona sind noch mit Tonnengewölben gedeckt; und hier und da, wie in der anmutigen Hallenkirche von Coruña, sind diese Tonnen doch zugespitzt wie in Frankreich. In Avila, der hochgelegenen Bergstadt, die in ihren wohlerhaltenen, mit 9 Toren und 86 Türmen ausgestatteten romanischen Mauern ihre mittelalterliche Silhouette weithin sichtbar entfaltet, ist S. Vicente eine der bedeutendsten romanischen Kirchen. Ihr Langhaus ist schon ganz mit Kreuzgewölben, ihr Querhaus ist zu beiden Seiten der achteckigen Kuppel noch mit Tonnengewölben eingedeckt. Merkwürdig aber ist der romanische Chor der schon frühgotischen Kathedrale von Avila, dessen mächtiges Mittelhalbrund, über die Stadtmauern hinausragend, zur Festung mit Wehrgang und Zinnenkranz geworden ist.



Vorhalle der Wallfahrtskirche Santiago de Compostela. Nach M. Junghändel und C. Gurlitt. Vgl. Text, S. 196, 197 und 199.

Unter den großen, ganz mit Kreuzgewölben eingedeckten Kirchen Spaniens ist die alte Kathedrale von Salamanca eine der bedeutendsten. An dieser Kirche, deren Arkaden

spitzbogig, deren Fenster rundbogig sind, wurde seit 1120 gebaut. Ganz vollendet aber wurde sie erst im 13. Jahrhundert. Ihre Kreuzrippengewölbe zeigen die Kuppelform des Plantagenetstils. Ihr Vierungsaufsatz, der in eine sechzehnseitige Rippenkuppel ausläuft, ist von innen und außen besonders reich mit Rundbogenfenstern und Blendgalerieen ausgestattet. Auch die Stiftskirche von Toro zeichnet sich durch die Pracht ihres Vierungsaufbaues aus. Die mächtigen Kathedralen von Lérida, Tudela und Tarragona aber, die freilich auch erst im 13. Jahrhundert entstanden, nehmen mit Kreuzrippen und Spitzbogen schon die entscheidenden Elemente des frühgotischen Stils in sich auf. Mit folgerichtig durchgeführtem Gewölbe- und Spitzbogen-, aber noch ohne Strebebogensystem tritt die Frühgotik in Spanien zuerst in der Zisterzienser-Abteikirche zu Veruela auf. So erfüllte sich das Schicksal der Baukunst auch in Spanien. Der Boden für den gotischen Weltstil, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts auch hier als Alleinherrscher einzog, war bereitet.

Neben der spanischen bietet die portugiesische Baukunst dieses Zeitraums nicht viele Besonderheiten. War Portugal doch auch erst seit 1140 ein freies, von Spanien unabhängiges Königreich. Als rein romanisch seien hier zunächst ein Langbau und ein Zentralbau genannt, die beide von außen mit ihrem mächtigen gezinnten Mauerwerk mehr Festungsbauten als Kirchen gleichen. Der Langbau ist die berühmte alte Kathedrale (Sé Velha) zu Coimbra, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts errichtet worden: eine tonnengewölbte, dreischiffige Pfeilerbasilika mit drei parallelen Halbrundnischen als Ostabschluß und mit einer Rippenkuppel über dem vierseitigen Vierungsaufbau, der von innen durch kleine Rundbogengalerieen belebt wird. Der Zentralbau ist die 1162 errichtete Kirche in der Christusritterburg zu Thomar. Um einen achteckigen, zweistöckigen Kern zieht sich ein ebenso hoher, in der Außenlinie sechzehneckiger, mit Tonnen bedeckter Umgang herum. Dagegen wirkt die dreischiffige Zisterzienser-Abteikirche zu Alcobaça, die 1222 geweiht wurde, bereits als ernste frühgotische Hallenkirche mit reichem Kapellenkranz hinter doppeltem Chorumgang. Die kuppelartigen Kreuzgewölbe des Langhauses stammen geradeswegs aus Westfrankreich (S. 169, 182). Der Gesamteindruck aber ist burgundisch. Auch hier also erweisen die Zisterzienser sich als frühe Verbreiter des unabwendlichen Stils, dem Portugal einige weithin berühmte Bauten verdanken sollte.

B. Die spanische Bildnerei und Malerei des romanischen Zeitalters.

Mit der französischen Baukunst gelangte auch die französische Monumentalbildnerei nach Spanien. Die eingeborenen Künstler, die sich in der Bildnerei versuchten, kamen dabei anfangs über unbeholfene Versuche nicht hinaus. Die besten Werke scheinen von Franzosen selbst ausgeführt worden zu sein. Die monumentale Plastik der iberischen Halbinsel wird in der Regel, auch von Passavant und Raczynski, etwas stiefmütterlich behandelt. Es würde sich verlohnen, ihren Quellen aufmerksamer nachzugehen, als es bisher geschehen ist. Zunächst entfaltet sich an den Säulenknäufen mancher spanischen Kreuzgänge im 12. Jahrhundert ein keckes, oft wildphantastisches bildnerisches Leben. Besonders zahlreich sind die Tiergestalten im Blattwerk der Kreuzgänge der Klöster S. Juan de la Peña zu Huesca und S. Cugat del Valle bei Barcelona; am üppigsten aber entfaltet das Bildwerk sich zu Anfang des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Tarragona, an dessen Eingangspforte die Geburt Christi und die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt sind, während sich an seinen Kapitellen z. B. ein Ratten- und Katzenbegräbnis und ein Hahnenkampf abspielen.

Äußerst mannigfaltig gestaltet sich im Norden Spaniens die Fassadenbildnerei. Zu den ältesten und unbeholfensten Darstellungen dieser Art gehören die beiden Heiligengestalten, der Musikerfries und der Tierkreisfries neben und über der Haupttür von S. Isidoro zu Leon. Hier scheint der frontale Stil des antiken Archaismus beinahe wirklich wieder aufzuleben. Freier im Sinne der antikisierenden provenzalischen Bildnerei dieses Zeitraums ist die gestaltenreiche Fassade von S. Miguel zu Estella in Navarra. Im Bogenfeld thront Christus. Die Gestalten der fünf Bogenkehlen sind schon nach der Art derer von Civray (S. 176) so angebracht, als müßten sie herunterfallen. Einflüsse von Chartres aber verraten die langgestreckten Säulenheiligen der Gewände der spitzbogigen Eingangspforte von S. Maria la Real zu Sanguësa in Aragon. Sind alle diese Werke im Laufe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, so gehört das Rundbogenportal von S. Vicente zu Avila, an dessen Mittelpfeiler Christus thront, dem Ende dieses Jahrhunderts an. Am wirkungsvollsten sind hier die freibewegten, aber befangen durchgebildeten zehn Heiligengestalten der Gewändesäulen. Häufiger als an französischen findet sich dann an spanischen Portalen die radiale oder konzentrische Anordnung der Archivoltenfiguren, deren Füße alle den inneren, deren Köpfe den äußeren Bogenrand berühren. So am Portal der Kollegiatkirche zu Toro in Altkastilien; so aber vor allen Dingen am Hauptportal (Puerta de la Gloria) der Kathedrale Santiago de Compostela. Als Meister, der die Vorhalle (Abb. S. 197) 1180 erbaute und schmückte, nennt sich Maestre Matteo. Wie die Kirche ein Abbild von St. Sernin in Toulouse ist, so nähert sich auch ihre Portalbildnerei dem tolosanischen Stile. Alle drei Portale sind innerhalb der Vorhalle zu einer großartigen bildnerischen Einheit zusammengefaßt, deren Inhalt das Jüngste Gericht ist. Im mittleren Bogenfeld thront Christus zwischen Aposteln und Heiligen, im linken ist die Auferstehung der Seligen, im rechten die Verdammnis dargestellt. Am Mittelpfosten der Mitteltür steht der hl. Jakob von Compostela selbst. Andere Heilige schmücken die Gewände. Die strahlenförmig angeordneten Heiligen der Hauptarchivolte sind die 24 Ältesten der Apokalypse. In der romanischen Grundempfindung dieser großartigen Bildwerke regt sich doch schon ein Stück realistischen Neulebens.

Häufiger als in die spanische Kirchenplastik mischen sich in die spanische Kleinbildnerei dieser Zeit, in der die Werke der Goldschmiedekunst hervorragen, maurische Einflüsse und maurische Motive. Lehrreich durch seine um Hufeisenbogen spielenden, in Filigran gearbeiteten Wellen-, Ketten- und S-Verzierungen ist z. B. der große Kelch der Abteikirche S. Domingo de Silas bei Burgos, der dem dritten Viertel des 11. Jahrhunderts entstammt.

Auf dem Gebiete der Malerei kommen auch in Spanien zunächst die hier und da erhaltenen Reste romanischer kirchlicher Wandgemälde in Betracht, die neuerdings aufgedeckt worden sind. Zu den besten gehören die Apostelfiguren in der Nische der kleinen maurischen Kirche Cristo de la Luz zu Toledo; die umfangreichsten und wichtigsten aber sind die zwischen 1180 und 1240 entstandenen Gewölbemalereien der zum „Panteon Real" gestalteten Kapelle von S. Isidoro zu Leon. Vorgänge aus den Evangelien und der Apostelgeschichte, Tierkreis- und Monatsbilder sind hier, dunkel umrissen, leicht mit Farben ausgefüllt, in dem leeren Stile der Zeit dargestellt.

Auch an spanischen Bilderhandschriften des romanischen Zeitalters fehlt es nicht. Maurische Ziermotive wagen sich auch hier in die christliche Kunst. Besonders der Hufeisenbogen ist beliebt. Die Figuren sind noch unbeholfen gezeichnet; ihre Hände und Füße stehen

noch in keinem Verhältnis zueinander. In der Farbengabe ist das Blau meist durch Violett oder Purpur ersetzt, neben dem Gelb als Lieblingsfarbe erscheint. Der Grund ist anfangs weiß, später farbig, nicht selten gelb statt golden, manchmal auch gestreift. In den Psalmen Davids der Bibliothek der Geschichtsakademie zu Madrid deutet schon das Bild eines Reitergefechts zwischen Mauren auf die spanische Heimat der Handschrift. Die 1109 geschriebene Erläuterung des Beatus Presbyter zur Offenbarung Johannis im British Museum (MS add. 11,695) zeichnet sich durch ihren Reichtum an Bildern aus, deren naive Erzählungsweise durch die formlosen Gestalten und mit Spiralfalten durchzogenen Gewänder nicht eben gehoben wird. Einen ähnlichen, eckig harten, fast kalligraphischen Stil zeigt die früher irrtümlich dem 10. Jahrhundert zugeschriebene, doch wohl um 1050 entstandene Offenbarung in der Madrider Geschichtsakademie. Etwas reifer erschienen dem Verfasser die Bilder des Offenbarungskommentars der Biblioteca nacional. Neben dem eigenartig tiefen Rot, Braun und Grün leuchtet auch hier überall ein helles Zitronengelb hervor. Vom Goldgrund aber heben sich bereits die schwarzumrissenen Bilder der Bibel von 1240 in der Bibliothek der Geschichtsakademie ab, die in ihrer Formensprache noch deutlich den aus dem Verfall der Antike hervorgewachsenen romanischen Stil zeigen.

4. Die englische Kunst des hohen Mittelalters (um 1050 bis 1250).

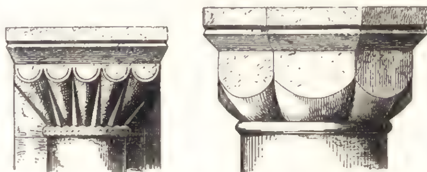
A. Die Baukunst.

Die Schlacht bei Hastings (1066) entschied mit dem Schicksal des englischen Königreichs auch das Schicksal der englischen Kunst. Mit den normannischen Kriegern überschwemmten normannische Priester den altangelsächsischen Boden; und an Stelle der angelsächsischen Kirchenbauten, in denen (S. 84) die Steinkunst und die Holzkunst noch miteinander rangen, erhoben sich plötzlich im ganzen Lande steinerne Prachtkirchen normannisch-romanischen Stils, die jedoch bald gewisse, durch angelsächsische Überlieferungen bedingte Sonderzüge annahmen und weiterbildeten. Die Engländer selbst haben ihre Baugeschichte in viele Abschnitte zerlegt; Sharpe zählt ihrer sieben bis zum Jahr 1550, doch werden ihre Entwickelungsphasen sich auch unserer Einteilung zwanglos fügen.

Einen besonderen Reiz erhalten die Kathedralen Englands, die seit Brittons großem Werk wiederholt behandelt worden sind, wie der Dom von Pisa durch ihre freie Lage, in der sie mit besonderen Mauern umfriedet zu sein pflegen. Eigentümlich ist die mächtige Länge ihres Chors, der jenseits des fast in die Mitte gerückten, weit vorspringenden Querhauses als Fortsetzung des dreischiffigen Langhauses erscheint. Charakteristisch aber sind die gerade abgeschnittenen Chorschlüsse, die freilich erst unter der Herrschaft des gotischen Stils typisch für die englische Kirchenbaukunst werden. Im inneren Aufbau sind die großen romanischen Gotteshäuser Englands normannische Rundbogenkirchen mit Emporen und Triforien, mit reichgegliederten Pfeilern und flachen, oft stimmungsvoll bemalten und vergoldeten Balkendecken, die hier, von einer Ausnahme (S. 202) abgesehen, die Alleinherrschaft behaupten. Der großen Längenentfaltung der Kirchen dieses Stils entsprechend, wird die wagerechte Richtung durch Simse und Trennungsbänder betont, die verkröpft über die aufsteigenden Dienste hinweglaufen. Neben den eigentlichen Pfeilerbasiliken stehen aber auch Kirchen mit dicken, stämmigen, säulenartigen Rundpfeilern, die ihrem Aufbau nach, wie auch Dehio annimmt, vielleicht eher auf altsächsische als auf normannische Vorbilder zurückgehen.

Die Türme werden in England selten zu geschlossenen Gruppen vereinigt. Am häufigsten beherrscht der über der Vierung errichtete viereckige Mittelturm, der in der Regel oben wagerecht abgeschnitten und mit Zinnen gekrönt ist, das ganze Gebäude. Sehr verschieden sind die westlichen Eingangsseiten gestaltet; aber auch die Langseiten pflegen von außen durch ihre Gliederung mit Bogengalerieen zu üppigen Schauseiten entwickelt zu sein. Der Gesamteindruck dieser Kirchen ist reich und prächtig, aber etwas eckig und von Erdenschwere belastet; und dem entsprechen auch die Einzelformen. Unter den Kapitellen herrscht im Gegensatz zur festländisch-normannischen Kunst das Würfelkapitell, das in England ganz besonderen, auf dem Festland seltenen Abwandlungen ausgesetzt ist. Beliebt ist z. B. das Pfeifen- und Faltenkapitell (Abb. unten), das aus einer Zerlegung der Seitenflächen der Würfel in zwei oder mehrere Halbkreisschilder besteht. Reich mit harten, strengen Verzierungen aber wurden Bogenfelder und Bogenprofile, Zwickel und Rundsäulen geschmückt. Ranken und Schuppen, Flechten und Spiralen, Zickzacke und nochmals Zickzacke sind die uralten Formen, die hier in einer von mannigfaltigen Überlieferungen zehrenden Zeit mit einer gewissen absichtlichen Sprödigkeit festgehalten werden.

Die erhaltenen Hauptkirchen englisch-normannischen Stils sind die von vielgegliederten Pfeilern gestützten Kathedralen von Winchester (1079—93), von Norwich (seit 1096 im Bau), von Ely (1082—1174) und von Peterborough (1140—93). Das zwölfjochige Langhaus der schwerfälligen Kathedrale von Winchester wirkt wie ein langer Pfeilergang, ist aber durch spätgotische Überarbeitung seines romanischen Aufbaues entkleidet. Das vierzehnjochige Langhaus der Kathedrale von Norwich (Abb. S. 202) trägt, mit Ausnahme seines später eingewölbten Mittelschiffes, das normannische System noch unverfälscht zur Schau. Die berühmte Kathedrale von Ely, deren dreischiffiges Langhaus, wie das der Kathedrale von Winchester, von einem dreischiffigen Querhaus gekreuzt wird, hat die romanisch-normannischen Formen ihres schlanken, edlen Aufbaues nur in ihren Querschiffen voll bewahrt. Auch ihre ursprüngliche Fassade (Abb. S. 203), aus deren Rundbogengalerieen sich mächtige, burgartige Türme entwickelten, ist einem späteren Umbau gewichen. Weitaus den reinsten normannischen Eindruck von diesen vier großen Pfeilerbasiliken macht noch heute die Kathedrale von Peterborough. Hier hat das Langhaus sein ursprüngliches, dem von Ely ähnliches System des Aufbaues, hat das Mittelschiff seine alte Holzdecke bewahrt. Herb und ursprünglich wirkt der Gesamteindruck des Inneren (Abb. S. 204). Die bereits spitzbogige Fassade aber redet mit ihren drei gewaltigen, zur ganzen Höhe des Schiffes emporreichenden Eingangsbogen, die in eine prächtig emporstrebende Vorhalle führen, eine eindringliche neue Sprache für sich.

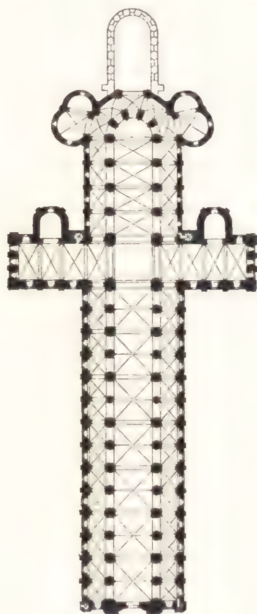


Englisch-normannische Pfeifen- und Faltenkapitelle. Nach H. Ruprich-Robert.

Im Übergang zu den Rundpfeilerkirchen steht die im rein normannischen Stil hergestellte Abteikirche zu Waltham mit ihrem schwerfälligen, aber malerischen Stützenwechsel, ihren Faltenkapitellen und Zickzackbogen. Die eigentlichen Rundpfeilerkirchen pflegen kleinere Maße zu zeigen als die großen Pfeilerkathedralen. Die flachen Decken wirken hier aber organischer als dort, weil hier nicht, wie dort, Halbsäulen und Dienste, die an den Pfeilern und Wänden emporsteigen, vergeblich auf Gewölbe hinweisen. Hervorgehoben sei hier die Bartholomäuskirche in London, der sich ähnliche Gebäude in Gloucester, Colchester, Kirkwall und Carlisle sowie die malerischen Ruinen von Kelso und Jedburgh in Schottland anschließen.

Allen diesen englisch-romanischen Bauten, die ursprünglich flach gedeckt waren, steht dann als gewölbte normannische Basilika die großartige Kathedrale von Durham gegenüber, die zwischen 1093 und 1128 errichtet, ihrem ganzen System nach auf ursprünglich beabsichtigte Einwölbung hinweist, wenn auch die jetzt erhaltenen rechteckigen und spitzbogigen Kreuzrippengewölbe erst 1233 ausgeführt worden sind. Im System wechseln reichgegliederte Bündelpfeiler mit dicken, kurzen Rundsäulen, an deren Stämmen sogar, die zum Teil von Spiralfurchen umwunden sind, die normannische Zierkunst alle ihre herben Reize entfaltet.

Den Spitzbogen scheinen auch nach England zuerst die Zisterzienser gebracht zu haben. Während aber die Zisterzienserkirchen auf dem Festland gerade durch ihre Gewölbekonstruktion den Übergang zur Gotik bilden, behalten sie in England auch da, wo die Arkaden spitzbogig sind, noch die flachen Holzdecken. Dabei sind die Seitenschiffe, z. B. in Fountains, dessen Rundpfeilerkirche noch Rundbogenfenster zeigt, mit quergestellten Tonnen, in Kirkstall, dessen Kirche ebenfalls rundbogige Fenster hat, mit Kreuzrippengewölben bedeckt, die von Kragsteinen aufsteigen. Die flachgedeckten Kirchen von Byland und Whitby zeigen im Inneren einen reichen spitzbogigen Aufbau, dem in Byland jedoch zu ebener Erde noch Rundbogenfenster vorausgehen. Kurz, von den flachen Decken abgesehen, die unter diesen Umständen freilich gesetzwidrig erscheinen, befinden wir uns auch in diesen englischen Zisterzienserkirchen des 12. Jahrhunderts im vollen Übergangsstil.


Grundriß der Kathedrale von Norwich. Nach H. Ruprich-Robert. Vgl. Text, S. 201.

Gleichzeitig trat dieser Stil aber auch an großen Hauptkirchen hervor und entwickelte sich dann rasch, früher als in Deutschland, zur eigentlichen Frühgotik, die man in England als Early English bezeichnet. England ließ sich von der erst halbfertigen französischen Gotik in die Lehre nehmen und gewann dadurch die Freiheit, sie nach seinem eigenen Empfinden weiter auszubilden. Einen Platz für sich aber behauptet der eigenartige Rundbau der Tempelkirche in London (St. Mary's Church), der 1185 im normannischen Stil, aber doch schon mit spitzbogigen Anklängen errichtet wurde, um 1240 mit einem voll-, aber frühgotischen Chor ausgestattet zu werden. Den Übergangsstil als solchen verkörpert am deutlichsten die schwerfällige Abteikirche von Malmesbury.

Der erste wirklich gotische Bau in England war der schon 1174 von einem Franzosen, von Wilhelm von Sens, errichtete Chor der Kathedrale von Canterbury. Daß er große und auffallende Ähnlichkeit mit dem Chor der Kathedrale von Sens (S. 188) hat, ist demnach nicht zu verwundern. Seit 1184 wurden dann die westlichen Teile der Kathedrale von Chichester im „frühenglischen" Stil erneuert, der hier zuerst in England die Außenseiten mit offenen Strebebogen ausstattete. Dem Ende des 12. Jahrhunderts gehört die schon genannte eigenartige und mächtige Fassade der Kathedrale von Peterborough an. Seit 1190 wurde am Chor der Kathedrale von Lincoln gebaut, der ursprünglich den für England ungewöhnlichen Abschluß mit drei von seiner Rundung ausstrahlenden Kapellen zeigte, schon im nächsten Jahrhundert aber gerade abgeschnitten wurde. Den Bau des Langhauses dieser Kirche (1209—35) bezeichnet Dehio als wohl die vollkommenste Leistung des zur Reife gelangten Early English. Vor allen Dingen traten hier zuerst als bahnbrechende Neuerung

für die englische Gotik die „Sterngewölbe" hervor, die durch die fächerartige Ausbreitung der vermehrten Gewölberippen entstehen. Gleichzeitig erhob sich (1214--35) die Kathedrale von Wells, deren Fassade Schnaase wohl deshalb als die schönste in England bezeichnete, weil ihr Organismus mit zwei Westtürmen dem der gotischen Schauseiten des Festlandes am ähnlichsten erscheint. Das Innere ist vornehm-schlicht; unorganisch wirkt jedoch der Mangel an Zusammenhang zwischen den Gewölben, deren Rippen erst hoch oben auf Kragsteinen ruhen, und den Bündelpfeilern, aus denen sich die Rippen nicht entwickeln.

Das eigentliche Meisterwerk des Early English bleibt für uns die Kathedrale von Salisbury, die in ihrer abgelegenen, mit grünen Bäumen bepflanzten Umwallung eine stille kleine Schönheitswelt für sich bildet. Ihre Ostteile wurden zwischen 1220 und 1250 errichtet, das Langhaus etwas später, der ausnahmsweise schlank zugespitzte Vierungsturm, der höchste Kirchturm Englands, gar erst im 14. Jahrhundert. Aber die neueren Teile sind im Geiste der älteren weitergebaut. Der ganze Bau wirkt einheitlich empfunden. Das dreischiffige Langhaus wird von zwei Querschiffen gekreuzt. Der Chor ist gerade abgeschnitten wie die auf quadratischem Grundriß aus ihm hervorspringende Schlußkapelle, die hier, wie überall in England, als Lady Chapel bezeichnet wird. Die schmalen Spitzbogenfenster, die in England lanzettförmig genannt werden, sind gruppenweise angeordnet: an den Seitenschiffen zu zweien, an den Oberwänden zu dreien. Die Pfeiler der ältesten östlichen Teile zeigen die in England häufige Besonderheit, daß ihr runder Kern von vier freistehenden, dünnen, schlanken Rundsäulen als Diensten begleitet wird; ja in der Lady Chapel sind einige dieser an neuere Eisenkonstruktion mahnenden dünnen Säulen frei in die Mitte gerückt. Die flach-kelchförmigen Kapitelle sind mit Pflanzenstengeln bedeckt, von denen stilisiertes, aber nicht akanthusartiges Laubwerk lose herabhängt. Deckplatte und Fußplatte sind kreisrund. An Stelle des Zickzackornaments des normannischen Stiles tritt eine Reihung



Die Westfront der Kathedrale von Ely. Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey). Vgl. Text, S. 201.

eigenartiger, vorspringender Vierblätter, die, da sie Zähnen gleichen, als Zahnornament oder Hundezähne (dog-tooth) bezeichnet werden. Maßwerk ist in den Fenstern selbst auch hier noch gar nicht oder höchstens einmal in bescheidenen Anfängen vorhanden, wie auch Strebebogen an den äußeren Langseiten erst im Begriff sind, sich zu entwickeln. Angesichts der Kathedrale von Salisbury schrieb der Verfasser dieses Buches 1879: „Gerade von außen zeigt dieser Musterbau der unter dem Namen Early English bekannten Frühgotik sich in



Das Innere der Kathedrale von Peterborough. Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey). Vgl. Text, S. 201.

der edelsten Klarheit und Schönheit. Im Aufbau aber wie in der Gesamtanlage ist die Kirche eher romanisch als gotisch nach unseren Begriffen. Jedenfalls teilt das Early English noch manche Eigenschaften mit dem deutschen Übergangsstil; aber es ist ein Stil, der auf eigenen Füßen steht; ein Spitzbogenstil, dem es weniger auf die Einheitlichkeit der Konstruktion als auf die dekorative Verwertung des Spitzbogens ankommt."

B. Die englische Bildnerei und Malerei von 1050 bis 1250.

Die darstellenden Künste entfalteten sich nach der normannischen Eroberung in der britischen Inselluft nicht so rasch zu eigener Blüte wie die Baukunst. Hatte schon die Kunst der französischen Normandie sich an der Fassadenbildhauerei des übrigen Frankreichs kaum beteiligt, so machte die normannische Baukunst Englands keine Versuche, es ihrer Mutter zuvorzutun.

Was sich an einzelnen Torbauten, wie am Südportal zu Ely, an romanischem Bildwerk bietet, ist dürftig und roh. Reicher ist das Südportal der unvollendeten Abteikirche zu Malmesbury mit biblischen Reliefs, Tierkreis- und Monatsbildern in formlosem Stil geschmückt. Doch erst die von Cockerill 1851 veröffentlichte, seit jener Zeit aber weiter verwitterte, breitgelagerte Westfassade der Kathedrale von Wells, die in senkrechter wie in wagerechter Richtung mit schlichten, spitzbogigen Baldachinreihen geschmückt ist, entfaltet in den unter den Baldachinen stehenden Einzelstandbildern, im Jüngsten Gericht des Mittelgiebels und in einer Reihe biblischer Reliefs einen vollen, wenn auch etwas zusammenhanglosen Bildschmuck, dessen altertümliche Formensprache noch romanisch, aber auch noch unbeholfen erscheint. Da er nicht viel vor 1250 entstanden sein kann, führt er uns aber auch an das äußerste Ende dieses Zeitraums herab.

Auch den englischen Tauf- und Grabsteinen fehlt es schon im 12. Jahrhundert nicht ganz an bildnerischem Schmucke. Von den englischen Grabsteinfiguren, über die immer noch Stothards altes Werk die beste Auskunft gibt, gehören die der Bischöfe Roger (gest. 1139) und Jocelyn (gest. 1184) in der Kathedrale zu Salisbury zu den frühesten. In flachem Relief gehalten, erscheinen sie ungeschlacht und leblos; und ihre leeren Köpfe zeigen noch keine Bildnisähnlichkeit. Nach dem Regierungsantritte des kunstfreundlichen Königs Heinrichs III. (1216) änderte sich dies plötzlich. Gleich sein Vorgänger, König Johann, ist auf seinem Grabmal in der Kathedrale von Worcester freier und lebendiger dargestellt, als es bis dahin in England üblich war. Wie er zuerst mit offenen Augen gebildet ist, so beginnt nunmehr auch die englische Kunst die Augen aufzuschlagen. Charakteristisch sind die Grabbilder der englischen Ritter dieser Zeit, die mit übereinandergeschlagenen Beinen — einem nur in England vorkommenden Motiv — im Kettenpanzer und in losem, noch ziemlich langem Waffenrock dargestellt zu sein pflegen. Frei von aller kirchlichen Schablone, gehen sie schon seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ohne wirkliche Bildnisähnlichkeit zu erreichen, auf eine gewisse frische Lebenswahrheit der Gesamterscheinung aus. Charakteristisch ist schon das Grabmal des William Longespee (gest. 1238) in der Kathedrale zu Salisbury, dessen Beine jedoch noch nicht gekreuzt sind; charakteristisch auch in bezug auf die Beinkreuzung aber ist das Denkmal des Robert de Ros (gest. 1227) im Rundbau der Tempelkirche zu London, in der sich verschiedene Grabbilder dieser Art erhalten haben.

In der englischen Kleinbildnerei steht die Goldschmiedekunst obenan. Von den angelsächsischen Schätzen, die die normannischen Eroberer einschmolzen, wissen wir nur von Hörensagen. Aber auch von Arbeiten des ersten Jahrhunderts nach der normannischen Eroberung hat sich nur wenig erhalten. Genannt sei der vergoldete Bronzekandelaber des South-Kensington-Museums, den nach seiner Inschrift Abt Peter von Gloucester (1104—15) gestiftet hatte. Durch die Schlingen des ziselierten Bandwerks, das ihn umspinnt, winden sich Menschen, die von Ungeheuern verfolgt werden. Es ist jedenfalls ein Stück altirisch-angelsächsischer Überlieferung, die hier in romanisierter Formensprache weiterlebt

Von der englischen Malerei dieses Zeitraums läßt sich ebenfalls nur wenig berichten. Selbst die monumentale Glasmalerei ist aus dieser Zeit nur spärlich vertreten. Die schönen farbigen Fenster in den Seitenschiffen des Chors (1180) der Kathedrale von Canterbury gehören der Schule von St. Denis an. Handschriften aber wurden auch in England nach wie vor mit Bildern versehen; die eigenartige angelsächsische Miniaturmalerei (S. 89) erlosch jedoch mit der normannischen Eroberung; und es dauerte eine Zeitlang, bis die englischen

Mönche sich mit der Formensprache des Festlandes vertraut machten, in der sie, sich selbst wiederfindend, es dann doch bald zu eigenartig tüchtigen Schöpfungen brachten. Eigentümlich blieb ihnen eine gewisse satte Farbenpracht; und ihre Aufrichtigkeit verrät sich in der Unbefangenheit, mit der sie jetzt bereits englische Männer- und Frauentypen verwerten. Charakteristisch für das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts ist die Bilderbibel des British Museum (Cotton, C. IV) mit kräftigen, wenn auch vielfach verzerrten Federzeichnungen auf blauem Grunde. Die arabeskenhaft gestalteten Phantasiebäume zeigen hier den denkbar weitesten Abstand von der Natur. Bekannt sind unter den jüngern Werken z. B. das Meßbuch Robert Champarts in der Bibliothek von Rouen, ein kostbares Psalmenbuch in der Universitätsbibliothek zu Leiden, eine Abschrift des Jesaiaskommentars des hl. Hieronymus in der Bodleian Library zu Oxford und eine zweibändige Bibel der Nationalbibliothek zu Paris. Besonders hervorgehoben werden aber muß die dreibändige Bibel der Bibliothek Sainte Geneviève zu Paris, eine Handschrift, die schon der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört. Ihre zahlreichen Bilder befinden sich nur in den Anfangsbuchstaben; die biblischen Geschichten sind in derben Gestalten ohne besonderen Erfindungsreichtum wiedergegeben; doch wurden in den letzten beiden Bänden die Figuren oft übermäßig in die Länge gezogen; die Gründe sind bereits golden, von Rot umrissen. Die Vorliebe für ein helles Gelb, Grau und Seegrün verleiht den Darstellungen eine lichte Farbenstimmung, die auf dem Festlande in dieser Art nicht vorkommt. Einen besonderen Zweig der normannisch-englischen Schule des 12. Jahrhunderts aber bilden die Psalterillustrationen. Künstlerisch niedrig steht noch der zwischen 1114 und 1146 im Kloster St. Albani bei London geschriebene, von Goldschmidt bearbeitete „Albanipsalter" im Schatz der Godehardskirche zu Hildesheim. Gerade hier zeigen die kolorierten Federzeichnungen wie die Deckfarbenbilder in ihrer schematischen, aus Bequemlichkeit oft zum Profil zurückkehrenden Zeichnung den Abfall von der angelsächsischen Tüchtigkeit der vorigen Periode. Inhaltlich sind besonders die Tier- und Menschenkampfbilder in den Anfangsbuchstaben lehrreich (Abb. oben), weil sie in ihrem Anschluß an den Wortlaut von Psalmenstellen beweisen, daß auch die ähnlichen bildnerischen Darstellungen, die an Kirchenportalen und Säulenkapitellen der Zeit so häufig vorkommen, im Sinne des Psalmisten auf geistige Kämpfe gedeutet werden müssen. Jüngere Bücher desselben Klosters zeugen dann von zunehmendem Leben. Erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts aber erlangte dieser Stil getönter Federzeichnungen unter den Händen des englischen Mönches Matthias von Paris seine schönste Entfaltung. Genannt seien seine „Geschichte des Königs Offa", sein „Leben der Äbte" und seine „Geschichte der Angeln" im British Museum. Gerühmt wird besonders die leicht getönte Federzeichnung einer Madonna in dem zuletzt genannten Buche, in dem dieser Stil alle seine Reize enthüllt. Doch bilden die Bücher dieser Art nur eine besondere Richtung, neben der auch in England die Deckfarbenmalerei auf Goldgrund allmählich den Sieg davontrug.



Anfangsbuchstabe aus dem Albanipsalter zu Hildesheim. Nach A. Goldschmidt.

IV. Die Kunst des hohen Mittelalters in Deutschland und einigen Nachbarländern (um 1050 bis 1250).

1. Die sächsische und westfälische Kunst.

A. Einleitung. — Die Baukunst.

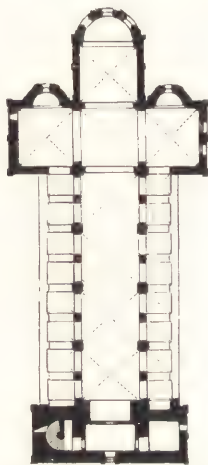
Die deutsche Kunst des hohen Mittelalters hebt sich von dem farbenreichen Hintergrunde gewaltiger staatlicher und geistiger Kämpfe ab. Der Zeitraum von 1050 bis 1250 begann unter Heinrich III., der Päpste ernannte und absetzte, mit der höchsten Machtentfaltung des deutschen Kaisertums, das freilich bald darauf den Gang nach Canossa antreten mußte; er umfaßte die ganze gestaltenreiche, sagenumwobene Hohenstaufenherrlichkeit, die sich freilich in den Kriegszügen der Kaiser nach dem fernen Osten, nach dem schönen Süden und innerhalb der Reichsgrenzen langsam, aber sicher verblutete; und er endete noch glanzumwoben mit dem Tode des großen, für alle Künste begeisterten Kaisers Friedrich II., um bald darauf „der kaiserlosen, der schrecklichen Zeit" Platz zu machen.

In ruhiger Größe hebt die deutsche Kunst des hohen Mittelalters sich von diesem blut- und eisenfarbenen, aber von Silberblüten und Goldfäden durchwobenen Hintergrunde ab; mannigfaltig sind die Einflüsse, die sie verarbeitet; aber ihr internationales Gepräge läßt doch niemals einen Zweifel an ihrer nationalen Gestaltungskraft aufkommen.

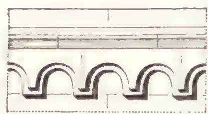
Hatte die deutsche Bildung in der ottonischen Zeit, wenn auch in lateinischem Gewande, noch kräftig auf eigenen Füßen gestanden, so gab sie sich allerdings nach der Mitte des 11. Jahrhunderts auf manchen Gebieten den Reizen ihrer geistvollen westlichen Schwester gefangen. Schon die Vermählung Heinrichs III. mit Agnes von Poitou brachte französische Bildung ins Reich. Dann eroberten die Cluniazenser und später die Zisterzienser das religiöse Leben Deutschlands; und selbst die herrliche deutsche Dichtung dieses Zeitalters entfaltete sich am Lichte der französischen Poesie. „In den Tälern der Provence", singt Uhland, „ist der Minnesang entsprossen." Aber gerade die deutsche Dichtkunst dieses Zeitraums offenbart bei näherer Betrachtung doch die selbsttätige künstlerische Kraft Deutschlands. Zeigen doch schon so kerndeutsche Schöpfungen wie das Nibelungenlied und Gudrun, so volldeutsche Gesänge wie die Walters von der Vogelweide, um nur diese zu nennen, daß die deutsche Kunst des Mittelalters, so gern sie bei den Romanen in die Schule ging, weit entfernt davon war, ihr eigenes Antlitz zu verhüllen. Die „romanische" Kunst Deutschlands ist schließlich doch deutsche Kunst mit allen Fasern ihres Herzens.

Auch in der deutschen Baukunst dieses Zeitraums tritt dies deutlich genug hervor. Die großen Überlieferungen der ottonischen Zeit, in der wir die romanische Kunst Deutschlands werden sahen, wirkten noch nahezu ein Jahrhundert nach. Die erhaltenen romanischen Kirchen Deutschlands, die in ihrer gegenwärtigen Gestalt fast alle erst jetzt entstanden, zeigen in höchster und folgerichtigster Ausbildung alle jene Eigenschaften, die wir als romanisch schlechthin zu bezeichnen pflegen. Mögen manche ihrer Hauptzüge im fernsten christlichen Osten (S. 23) vorgebildet, manche ihrer Einzelzüge dem stammverwandten lombardischen Süden (S. 78, 157) entlehnt worden sein, ihrer Sondererscheinung nach sind und bleiben sie deutsche Schöpfungen vom Grundstein bis zur Turmspitze. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts, in dem sich in Frankreich, wie wir (S. 184) gesehen haben, der gotische Stil

allmählich organisch entwickelte, nahm die romanische Baukunst Deutschlands einzeln jene Neuerungen auf, die, wie die Kreuzgewölberippen, der Spitzbogen und das Strebewerk, in Frankreich rasch zu einem neuen Ganzen zusammenwuchsen. Aber erst mit dem Anfang des nächsten Zeitraums, erst gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hielt das gotische System als solches seinen Einzug in Deutschland. Zwischen ihm und dem romanischen gab es also in der Tat einen „Übergangsstil" in Deutschland, und daß dieser, woran Dehio mit Recht erinnert, in Frankreich selbsttätig, aktiv, in Deutschland mehr empfangend, passiv ist, liegt in der Natur der Entwickelung. Der deutsche Übergangsstil hat die fremden Einzelbildungen aber so geschickt und geschmackvoll verwertet, daß er Werke von feinstem künstlerischen Reize hervorgebracht hat.


Grundriß des Doms zu Braunschweig. Nach W. Hase.

Der rundbogige romanische Baustil Deutschlands ist der folgerichtigste aller romanischen Landesstile; er hat die Erinnerung an die Antike am vollständigsten überwunden, die Verschmelzung der frühchristlichen Überlieferung mit nordisch-mittelalterlichem Stilgefühl zu einem neuen, organischen Ganzen am klarsten vollzogen. Vor allem Dingen hat er das quadratisch „gebundene System" des Grundrisses am sichersten erfaßt und am häufigsten benutzt. Maßgebend ist das Quadrat der Vierung. Ihm entspricht zunächst das Chorquadrat, an das sich die halbrunde Apsis lehnt, entsprechen sodann die beiden Querschiffquadrate zu seinen beiden Seiten, entsprechen endlich die Mittelschiffquadrate (Abb. nebenstehend) des Langhauses; und da die Seitenschiffe die halbe Breite der Mittelschiffe haben, sind auch die Seiten ihrer Grundrißquadrate nur halb so lang wie die der Mittelschiffquadrate. Wurde dieses gebundene System, dem an den Ecken der großen Mittelquadrate oft kräftige Viereckpfeiler, an den Ecken der kleineren Seitenschiffquadrate oft leichtere Säulen als Träger der Scheidebogen entsprachen (Stützenwechsel), in Deutschland oft genug schon in den flachgedeckten Basiliken zur Geltung gebracht, so erscheint es im vollsten Sinne gebunden doch erst durch die Bedeckung der einzelnen Quadrate mit Kreuzgewölben, die dem reinen Rundbogen entspringen und daher die gleiche Kämpferhöhe, die gleiche Scheitelhöhe und die gleiche Spannweite voraussetzen (Abb. S. 165). Doppelchöre und doppelte Querschiffe bleiben in Deutschland auch in diesem Zeitraum noch beliebt. Mit den kuppelartigen, doch mit hölzernem Dachstuhl versehenen Vierungstürmen aber verbinden sich nicht selten östliche und westliche Treppentürme, die bald in der Entwickelung verkümmern, bald zu stattlichen, mit Pyramiden- oder Satteldächern versehenen Hochtürmen heranwachsen, zu einem ansehnlichen Gesamtbilde.


Romanischer Bogenfries. Nach Zeichnung.

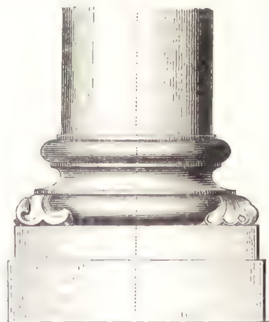
Von den Schmuckformen des deutsch-romanischen Baustils haben wir die meisten schon in der lombardischen, viele schon in der ravennatischen, ja in der altsyrischen Kunst gefunden. Die Gliederung der Außenwände vollzieht sich in senkrechter Richtung durch vorspringende Mauerstreifen (Lisenen), die selten zu Strebepfeilern werden, und durch Blendbogen, die manchmal Fenstergruppen und Mauerteile zusammenfassen, in wagerechter Richtung aber durch Bogenfriese (Abb. oben) und durch rundbogige, auf kleinen Säulen ruhende Zwerggalerieen, die sich unter den Simsen entlangziehen. Die Umrahmungen und Vorbauten der Eingangstüren werden in Deutschland noch während des ganzen 11. Jahrhunderts schlicht und einfach

gehalten. Die reichere Bildung mit schrägem, rechtwinkelig abgetrepptem, mit Säulen, mit Rundstäben, schließlich sogar mit Figuren besetzten Gewände, dem die Bogenlaibung in „Archivolten" folgte, wird erst im Laufe des 12. Jahrhunderts allmählich aus Burgund nach Deutschland verpflanzt.

Fürs **Innere** kommt hauptsächlich der Schmuck der Säulen und der den Pfeilern und Wänden als Gurtträger vorgelegten langgereckten Halbsäulen in Betracht. Die Schäfte der in der Regel aus **einem** Stein gehauenen deutsch-romanischen Rundsäulen pflegen sich nach antiker Art oben zu verjüngen, aber erst in der Übergangszeit mit Mittelringen zu schmücken. Ihr Fußstück bleibt die alte attische Basis, die aus einer Hohlkehle zwischen zwei Wulsten besteht (Abb. nebenstehend). Anfangs hoch und steil, gewinnt sie in der Blütezeit des romanischen Stils fast klassische Verhältnisse zurück, um zuletzt, schmieg- und biegsam geworden, ihren eigenen Launen zu folgen. Die Lücke zwischen der viereckigen Fußplatte und dem unteren Pfühl der Basis aber wird durch eine Knolle ausgefüllt, die manchmal die Gestalt eines Tieres oder eines Tierkopfes annimmt, später aber vorzugsweise als Kappe oder als zierlich geschmeidiges Blatt (Eckblatt, Abb. unten) gestaltet wird. Als Kopfstück wird in Deutschland das korinthisierende und akanthisierende Kapitell der karolingischen Zeit immer seltener. „Um 1050", also gerade um die Zeit, mit der wir hier beginnen, sagt Dehio, „erloschen in Deutschland die antikisierenden Reminiszenzen allenthalben." Vereinzelte Ausnahmen bestätigen die Regel. Das mittelalterliche Blätterkelchkapitell, das besonders in der Gestalt des sogenannten Knospenkapitells beliebt wird, gehört in Deutschland erst zu den Lehnformen, die der Übergangsstil aus Frankreich holt. Auf der Höhe des romanischen Zeitalters beherrscht das Würfelkapitell die deutsche Baukunst. Wenn es sich möglicherweise auch noch früher in der Lombardei als in Deutschland nachweisen läßt, wo wir es immerhin schon in der Michaeliskirche Bernwards in Hildesheim fanden (S. 96), so hat es doch in keinem Lande ein so weitgehendes Bürgerrecht erworben wie in Deutschland. Würfelförmig nur in seiner oberen, halbkugelförmig in seiner unteren Hälfte, ist es vortrefflich geeignet, zwischen dem Viereck der Deckplatte und der Rundung des Säulenschaftes zu vermitteln (Abb. S. 210). Im einzelnen zahlreicher Abwandelungen fähig, bietet es der plastischen oder malerischen Verzierungskunst annehmbare Flächen dar; und diese Verzierung erfolgt bald mit Elementen der altgeometrischen Ornamentik, bald mit figürlichem Bildwerk, bald mit stilisierten Pflanzenformen, die immer noch auf den antiken Formenschatz zurückgehen.



Deutsch-romanische Säule. Nach Zeichnung.



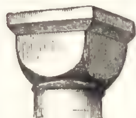
Deutsch-romanische Eckblatt-Säulenbasis. Nach W. Lübke.

Welche Rolle endlich die **farbige Bemalung** in der romanischen Baukunst spielt, läßt sich auch gerade in Deutschland verfolgen. Daß die Decken und inneren Wandflächen von Haus aus in der Regel farbig gedacht waren, beweisen die auch in Deutschland erhaltenen romanischen Wand- und Deckenmalereien zur Genüge. Auch daß die Säulen mit ihren Fuß- und Kopfstücken, daß das plastische Bildwerk im Inneren der Kirchen, daß die Gurte und ihre Träger in Farben prangten, geht aus erhaltenen Spuren einstiger Bemalungen unwiderleglich hervor; aber wo farbige Steinarten angewandt werden, was so gut in S. Michaelis in

Hildesheim wie in S. Miniato in Florenz und im Dom zu Pisa der Fall ist, wird man doch schon Ausnahmen zugestehen müssen; und wahrscheinlich hat es weit mehr Ausnahmen dieser Art gegeben, als heute zugegeben wird. An den Außenwänden strahlten in der Regel wohl nur die Portale und ihre Bildwerke in farbigem Schmucke. Der Übergang von der farbigen zur farblosen Auffassung der Baukunst und Bildnerei hatte sich in der romanischen Zeit sicher noch nicht vollzogen, mag sich hier und da jedoch bereits vorbereitet haben.

Wir beginnen unseren Überblick über die romanische Baukunst Deutschlands im Anschluß an die Kunst des ottonischen Zeitalters in den **altsächsischen Ländern**, einschließlich Westfalens auf der einen, Thüringens und des jetzigen Königreichs Sachsen auf der anderen Seite.

Die **flachgedeckte Basilika** mit Doppelchören hat sich gerade in diesen Gegenden in Musterbeispielen erhalten, zu denen zunächst die Michaeliskirche zu Hildesheim gehört. Der Bau Bernwards (S. 94) wurde schon 1034 wieder eingeäschert. Die heutige Kirche wurde 1186 eingeweiht. Der Grundriß mit seinen zwei Querschiffen ist der alte geblieben, im wesentlichen wohl auch der Aufbau. Im Stützenwechsel des Langhauses (Abb. S. 211) folgen auf einen Pfeiler immer zwei Säulen mit Eckblattbasen und reich umlaubten Würfelkapitellen. Die Querschiffe sind durch geräumige, malerisch angeordnete Emporen bereichert. Der langgestreckte Westchor hat außen einen nicht zur Kirche gezogenen Umgang, der an den Plan von S. Gallen (S. 90 und 92) erinnert. Der seit dem 12. Jahrhundert erbaute ebenso langgestreckte, feierlich dunkle Ostchor ist mit Nebenapsiden in der Verlängerung der Seitenschiffe ausgestattet. Der ganze, von sechs Türmen überragte Bau zeichnet sich durch den Reichtum seiner Innengliederung und den Adel seiner Verhältnisse aus. Die rot-weiße Steinschichtung, die in- wie auswendig an manchen Stellen hervortritt, verleiht ihm zugleich ein farbiges Leben, das nicht überall auf Bemalung, die es wieder zerstört haben würde, berechnet gewesen sein kann.



Deutsch-romanisches Würfelkapitell. Nach Zeichnung. Vgl. Text, S. 209.

Weithin machte sich in den altsächsischen Ländern der Einfluß der Kirche des hl. Bernward geltend. Ihre Doppelchöre und ihre Art des **Stützenwechsels** finden sich gleich im Dom (1122—90) und in der S. Godehardskirche (1133—72) zu Hildesheim wieder. Ihre doppelten Querschiffe und ihre Vieltürmigkeit aber fanden gerade in den sächsischen Ländern keine Nachfolge. Nur die Westfassade pflegt hier mit einem oder mit zwei Türmen ausgestattet zu sein. Die schöne S. Godehardskirche in Hildesheim zeigt übrigens als einzige romanische Kirche Deutschlands die französische Chorbildung mit halbrundem Säulenumgang und fünf Apsiden. Der Erbauer der Kirche, der Bischof Bernhard, hatte aber auch nachweislich eine Reise nach Frankreich unternommen. Eine kreuzförmige flachgedeckte Basilika, in deren Stützensystem ebenfalls jedesmal zwei Säulen auf einen Pfeiler folgen, ist auch die Stifts- oder Schloßkirche zu Quedlinburg (1070—1129), deren steilen Säulenbasen noch das Eckblatt fehlt, während ihre Würfelkapitelle mit trichterförmigen, kraus bebilderten Kopfstücken wechseln.

Zahlreiche, doch meist kleinere Kirchen des sächsischen Gebietes sind auf den regelmäßigen einfachen Wechsel von Pfeilern und Säulen gegründet. Gernrode (S. 94) war vorangegangen, Hecklingen war um 1117—70 gefolgt. Hier zeigen die Säulen bereits Eckblattbasen, ist das Äußere schon mit Rundbogenfriesen und Lisenen geschmückt, treten im Osten die drei Halbrundnischen des Chors und der Ostseiten der Kreuzarme hervor. **Reine Säulenbasiliken** sind in Sachsen selten; und wo sie vorkommen, deuten sie auf Beziehungen des

Bauherrn zu den schwäbischen Gegenden, in denen sie bevorzugt wurden. Köstlich in dieser Art ist das Münster zu Hamersleben mit seinen östlichen Türmen, seinen drei Ostapsiden an den drei gleichlangen Schiffen und seinen Säulen, die mit reichem Bildwerk geschmückt sind. Zu den herrlichsten romanischen Kirchenbauten Deutschlands muß aber die noch als Ruine

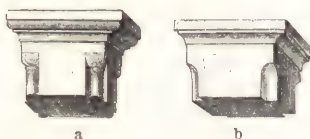


Das Innere der Michaeliskirche zu Hildesheim. Nach Photographie von F. Nöhring in Lübeck. Vgl. Text, S. 210.

reizvolle Benediktinerkirche zu Paulinzella (1105—19) gehört haben, eine flachgedeckte Säulenbasilika, von deren fünf Ostapsiden zwei von den Kreuzarmen ausgehen, während ihre später (1163—95) hinzugefügte Pfeilervorhalle ihr einen reichen westlichen Abschluß verlieh. Auch an reinen **Pfeilerbasiliken** fehlt es in Altsachsen nicht; ja an der Gestaltung der Pfeiler dieser Kirchen läßt sich ein Stück der Entwickelungsgeschichte des romanischen Stils verfolgen. Einfach vierseitig gestaltet sind die Pfeiler z. B. im Dom zu Bremen (um 1050),

in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (1135—46) und in der schönen, ebenfalls 1135 gegründeten Kirche zu Königslutter, deren Chor und Querschiff mit ihren rundbogigen rippenlosen Kreuzgewölben schon im Übergang zu den gewölbten Basiliken stehen. Künstlerisch reicher durchgebildete Pfeiler mit „abgefasten" Ecken (wie schon in Gernrode, Abb. unten, Fig. b) oder mit Ecksäulen (wie schon in Hecklingen, Abb. unten, Fig. a) aber zeigen von den sächsischen Pfeilerbasiliken z. B. die wegen ihrer Bildwerke berühmte Schloßkirche zu Wechselburg (1174 bis 1184), die ursprünglich eine flache Holzdecke hatte, und die Zisterzienserkirche zu Bürgelin bei Jena (1133—99), deren gewaltige Ruine zu den schönsten Bauresten Deutschlands gehört.

Tonangebend war der Pfeilerbau in Westfalen, wo nur in einigen kleinen Kirchen schlanke Säulenpaare mit Pfeilern wechseln. Diese Vorliebe Westfalens für den Pfeilerbau aber hängt mit den Wölbungsversuchen zusammen, die hier (S. 94) früher angestellt wurden als in den östlicheren Teilen des alten Sachsenlandes. Bezeichnend für den Innenbau der romanischen Kirchen Westfalens ist übrigens ihre Hallenform (drei gleich hohe Schiffe), die hier schon seit der Errichtung jener kleinen Bartholomäuskapelle zu Paderborn (S. 94) heimisch war. Bezeichnend für ihren Außenbau aber sind ihre derben, von einem Turme überragten westlichen Eingangsseiten. Der Dom zu Paderborn ist eine kreuzförmige Hallenkirche mit gerade abgeschnittenem Chor und massigem Viereckturm, der Dom zu Minden ebenfalls eine kreuzförmige Hallenkirche mit gotischem Chor und romanischem Westturm, der Dom (S. Patroklus) zu Soest aber war ursprünglich eine Pfeilerbasilika, deren westliche Schauseite mit ihrem stattlichen Turm und mit ihrem Laubengang zu ebener Erde mehr an ein Rathaus als eine Kirche erinnert.



Pfeilerkapitelle aus den Kirchen von Hecklingen (a) und Gernrode (b). Nach Zeichnung.

Unter den gewölbten Pfeilerbasiliken gebundenen Grundrisses (S. 159 und 208) endlich ragt in Altsachsen vor allen der Braunschweiger Dom (1173—94) hervor, der, abgesehen von einigen späteren gotischen Zutaten, soweit er 1227 geweiht ist, den romanischen Stil in seiner Reinheit vertritt. Hier greift alles ineinander, rundet alles sich zu einem harmonisch in sich abgeschlossenen Ganzen ab. Die ungegliederte Westseite wird von zwei achtseitigen Türmen überragt. Das Innere aber ist auch durch die Erhaltung seiner reichen Bemalung lehrreich.

Die vollständige Einwölbung der Kirchen führte dann auch in den sächsischen Ländern bald den Übergangsstil herauf, dessen Bauten sich gerade hier schon dadurch als romanisch ihrer Grundlage nach erweisen, daß sie das gebundene System beibehalten. Aber die Chöre, an denen zuerst Strebepfeiler hervortreten, werden oft vieleckig, und im Aufbau tritt der Spitzbogen auf, während Portale und Fenster noch dem Rundbogen treu bleiben. Die Pfeilerhalbsäulen erheben sich, oft in der Mitte von Schaftringen umfaßt, noch von attischen Basen mit Eckblättern; aber das Würfelkapitell macht dem mit Blattwerk geschmückten Kelchkapitelle Platz.

Maßgebend ist hier zunächst der viertürmige Dom von Naumburg, der seine Doppelchöre noch in der gotischen Zeit erneuert hat. Französische Einflüsse sind hier unverkennbar. Im Mittelbau, der 1242 geweiht wurde, sind die spitzbogigen Kreuzgewölbe (Abb. S. 213) noch rippenlos, sind die Hauptpfeiler durch vier Halbsäulen und vier Ecksäulen gegliedert, sind die Kapitelle durch die Feinheit ihres Laubwerkes ausgezeichnet. Sächsische Hauptbauten dieses Stils sind aber auch die Liebfrauenkirche zu Arnstadt, in der Schaftringe die Halb- und Ecksäulenvorlagen ihrer Pfeiler mit diesen verbinden, und der Dom zu Halberstadt, dessen

zwischen 1181 und 1220 entstandene Bauteile von Laon (S. 187) beeinflußt sein müssen. Charakteristisch ist hier im Osten der vieleckige Chor mit inwendigem Umgang; charakteristisch sind im Westen der Mittelgiebel, das Radfenster und das Spitzbogenportal an der gleichwohl noch von Rundbogenfriesen gesäumten Fassade, aus der zwei heimische Vierecktürme hervorwachsen. Von größter Bedeutung aber für die Geschichte der Einführung des gotischen Stils in Deutschland ist die Entwickelung des Dombaus zu Magdeburg. Der alte ottonische Bau (S. 99) brannte 1207 vollständig nieder. Um 1208 oder 1209 wurde der Neubau begonnen, zuerst noch von einem romanischen Baumeister, der freilich dem Chor die französische



Das Innere des Domes zu Naumburg. Nach Photographie von Carl König in Naumburg a. S. Vgl. Text, S. 212.

Anlage mit Umgang und Kapellenkranz gab, den Aufbau des ganzen Gebäudes aber im alten Stil begann. Ihm folgte wahrscheinlich, wie wir mit Goldschmidt annehmen, erst gegen 1220 ein Baumeister, der in Frankreich besonders die Kathedrale von Laon (S. 187) studiert hatte, aber der gotischen Formensprache erst unvollkommen Herr war. Ihm gehörte das ehemalige Westportal an, dessen Bildwerke wir kennen lernen werden. Schon nach einigen Jahren aber wurde dieser „ungeschickte Gotiker" durch den reifen Gotiker ersetzt, der den Aufbau im wesentlichen in seiner jetzigen edlen Gestalt vollendete.

Die schönsten **Übergangsbauten Westfalens** besitzen Osnabrück und Münster. Der durch einen achteckigen Vierungsbau und zwei vierseitige Westtürme ausgezeichnete Dom zu Osnabrück (um 1200—1250), eine gewölbte Pfeilerbasilika, macht im Inneren mit den kräftigen, reichgegliederten Hauptpfeilern und den dünnen Nebenpfeilern seiner Spitzbogenarkaden den Eindruck ernster, herber Kraft. Von außen aber ist er mit romanischen

Rundbogenfriesen gesäumt, ist der Obergaden zwischen seinen Rundbogenfenstern ganz mit Blendarkaden besetzt, die von zierlichen Säulchen getragen werden. Ähnlich wiederholt dieses Motiv sich an den Außenseiten des mächtigen doppelchörigen Domes zu Münster, der das gebundene System der romanischen Pfeilerbasilika zu edler Weiträumigkeit entwickelt. Den beiden Querschiffen entsprechen im Langhaus auch nur zwei große Mittelschiffjoche. Außer den greiten Spitzbogen, die die Hauptarkadenpfeiler tragen, herrscht noch der Rundbogen. Der Ostchor ist vieleckig geschlossen. Zwei Türme flankieren den gerade abgeschnittenen Westchor. Es ist der eigenartigste Bau Westfalens und einer der eigenartigsten Deutschlands.

In ihrer besonderen Weise nehmen auch in Deutschland, nehmen auch in den sächsischen Gegenden die Zisterzienser (S. 172) an der Übergangsbewegung teil. Sie brachten den geraden Chorschluß, die Turmlosigkeit, die 1157 als Regel aufgestellt wurde, die schlichte, früh zum Spitzbogen greifende Einwölbung und die Kragsteine an den Wänden als Unterlagen der aufsteigenden Dienste. Die älteste Zisterzienserkirche in Deutschland war die zu Altenkamp bei Köln, die schon 1122 errichtet und, da das Turmverbot noch nicht erlassen war, noch mit Osttürmen geziert wurde. Charakteristisch genug aber traten die Zisterzienserkirchen bald auch im altsächsischen Gebiet auf. Die Klosterkirchen zu Marienthal bei Helmstädt, zu Marienfeld und zu Loccum in Westfalen sind Musterbauten dieses Stils. Die interessanteste Zisterzienserkirche der altsächsischen Gegenden steht jedoch zu Riddagshausen bei Braunschweig. Besonders eigenartig ist hier am gerade geschlossenen Chor der niedrigere Umgang mit noch niedrigerem viereckigen Kapellenkranz. Daß diese Übersetzung des altfranzösischen runden Chorumgangs mit ausstrahlenden Kapellen ins Viereckige besonders wohltuend für das Auge oder für die Seele des Beschauers sei, läßt sich jedoch nicht behaupten.

Auch an Resten weltlicher Baukunst, namentlich des Wohnbaus dieser Zeit, fehlt es in den sächsischen Gegenden so wenig wie in den übrigen deutschen Ländern. Essenwein und Alwin Schultz, Piper und Simon haben uns über sie unterrichtet. Die Formensprache, die sich an und mit dem Kirchenbau entwickelt hatte, wurde von Fürsten, Rittern und Bürgern auf ihre Paläste, Burgen und städtischen Rat- und Wohnhäuser übertragen, oft genug an diesen aber auch parallel entwickelt und selbständig weitergebildet. Überbleibsel eigentlich bürgerlicher Bauten der romanischen Zeit sind in den sächsischen Gegenden, in denen damals die Wohnhäuser vielfach noch aus Holz gezimmert wurden, selten; doch muß die Stadtapotheke zu Saalfeld als anmutiger, echt romanischer Steinbau dieser Zeit hervorgehoben werden. An Ruinen von Burgen und Schlössern der Ritter und Fürsten aber ist Altsachsen reich. Die Ritterburgen müssen wir im wesentlichen der Burgenkunde überlassen; die Kaiserpfalzen und Fürstenschlösser aber dürfen wir nicht übergehen. Allen voran an Alter und Würde steht die Kaiserpfalz zu Goslar. Von Heinrich II. gegründet, von Heinrich III. um 1046 erweitert, ist der erhaltene, im 19. Jahrhundert hergestellte und neugeschmückte Bau doch vielleicht erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden. Das Erdgeschoß enthält niedrige Räume mit Tonnengewölben. Das Obergeschoß, an dem mächtige Freitreppen zu einer Terrasse emporführen, ist ein flachgedeckter Saalbau, dessen Vorderseite von sieben dreiteiligen Rundbogenfenstern durchbrochen ist. Das mächtige zweistöckige Hauptfenster nimmt die Mitte ein; je drei dreiteilige Rundbogenfenster schließen sich zu beiden Seiten eng aneinander an. Reicher ausgestattet als die Kaiserpfalz zu Goslar ist der Palast Heinrichs des Löwen zu Braunschweig. An der Stelle der alten Burg Dankwarderode um 1166—72 erbaut, inzwischen vielfach

beschädigt und entweiht, ist der massige und doch anmutige Saalbau im 19. Jahrhundert wiederhergestellt worden. Nicht nur der Hauptsaal, auch die Kemenaten und der Verbindungsgang zwischen der Burg und dem südlich gegenübergelegenen Dom sind erneuert; die zweistöckige Burgkapelle läßt der Ruinenturm ahnen. Der Burgplatz zu Braunschweig, in dessen Mitte der gleichzeitige eherne Löwe steht, versetzt uns noch heute unmittelbar in die Blütezeit des deutsch-romanischen Stils zurück. Vor allen Dingen aber gehört die Wartburg bei Eisenach hierher: auf ragender Höhe von grüner Waldesfrische umgeben, der Wohnsitz der Landgrafen von Thüringen, ein Denkmal deutschen Kunst- und Natursinns. Ludwig der Springer hatte das Schloß 1067 gegründet, Ludwig III. hatte es ein Jahrhundert später erweitert. Im prächtig hergestellten heutigen Bau ist Altes und Neues vermengt. Der Hauptsaal liegt im dritten Stock. Der ganze Reichtum der Erfindung und die ganze Sauberkeit der Ausführung, die der sächsischen Steinmetzenschule dieser Zeit eigen, sprechen sich nicht nur in der Anlage aus, sondern auch in zahlreichen Einzelbildungen, wie in den phantastischen Tierkapitellen mancher der zu wohlgegliederten Gruppen zusammengefaßten, einzeln oder paarweise angeordneten Saal- und Fenstersäulen. — Von den zweigeschossigen Burgkapellen romanischer Zeit aber ist die zu Freyburg an der Unstrut die reichste und schönste. Das Erdgeschoß ist noch rein romanisch. Das Obergeschoß zeigt den anmutigsten Übergangsstil; vier schlanke, frei vor einen Mittelpfeiler gestellte Säulen entsprechen ebensoviel Wandsäulen. Die Gurtbogen aber, die diese mit jenen verbinden, sind mit Zacken besetzt, in denen wir wirklich aus den Kreuzzügen mitgebrachte arabische Erinnerungen vermuten können. „Die Gewölberippen vereinigen sich", um mit Lotz zu reden, „zu einer herabhängenden Blume."

Im romanischen Wohnbau der altsächsischen Gegenden fehlt es im übrigen an kaum einem der Einzelmotive, die uns jetzt in ganz Deutschland im Kirchenbau wie im Wohnbau begegnen. Dem Rundbogen gesellt sich hier und da bereits ein Kleeblattbogen; die einfachen Säulen erscheinen in Gängen und an Fenstern manchmal neben oder (wie in der Wartburg) hintereinander gestellt verdoppelt. Das typische Würfelkapitell wird hier und da von dem Blattwerkkapitell abgelöst, das als romanische Neubildung auf der Grundlage des alten korinthischen Kapitells erscheint. Dem uralten Flechtwerk gesellt sich im Einzelschmuck immer noch die romanisch stilisierte mykenische Pflanzenranke (Bd. I, S. 191), die wechselständig mit Halbpalmetten und Blättern besetzt wird. Selten aber ist gerade im sächsisch-romanischen Stile das Zickzackband, das doch zu jenen Motiven gehört, die jedes Volk und jede Zeit aus sich heraus wiederholen lernt.

B. Die sächsische und westfälische Bildhauerei des romanischen Zeitalters.

Die Bildwerke, die in ottonischer Zeit unter dem Bischof Bernward in Hildesheim entstanden waren (S. 122), erscheinen im Lichte der Weltgeschichte der Kunst wie halb barbarische Spätherbsttriebe des griechisch-römischen Kunstlebens. Daß sie deutschem Boden entsprossen, macht dem Kunstsinn der deutschen Kirchenfürsten jener Zeit alle Ehre, zeitigte aber zunächst keine organische Weiterentwickelung. Auf den Spätherbst der Antike folgte gerade in der Geschichte der deutschen Bildnerei unabwendlich der Winter, bis neue Frühlingskeime im eigenen Boden sich regten und gleichzeitig neue Lenzeslüfte von Frankreich herüberwehten.

Die deutsche Bildhauerei des 12. Jahrhunderts, die sich mit ihrer französischen Schwester nicht vergleichen kann, ist noch arm an monumentalen Meisterwerken; erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts fallen ihr die Schuppen von den Augen. Dafür aber haben sich aus dem

ganzen romanischen Zeitalter gerade in Deutschland Grabdenkmäler in Stein und Bronze, bildnerisch verzierte Kirchentüren in Holz und Erz, große Holzkruzifixe und Metallwerke der Kleinkunst in bedeutungsvollerer Auswahl erhalten als in Frankreich. Die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerei Deutschlands, deren Erforschung in den letzten Jahrzehnten nach dem Vorgange Schnaases, Lübkes und Bodes durch jüngere Gelehrte, wie Schmarsow, Goldschmidt, Vogt, Hasak, Clemen und B. Riehl, wesentlich gefördert worden ist, verzeichnet daher doch eine Fülle lehrreicher Einzelerscheinungen und anziehender Entwickelungsgänge.

Die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts sah auch in Ober- und Niedersachsen den tiefsten Niedergang der Bildnerei. Wie ein letzter Nachklang des ottonischen Zeitalters mutet uns das steife, aber sauber durchgearbeitete Flachbildnis König Rudolfs von Schwaben († 1080) auf seiner bronzenen Grabplatte im Dom zu Merseburg an. Weiter voraus wirft seinen Schein der bronzene Kronleuchter des Bischofs Hezilo († 1079) im Dom zu Hildesheim, die älteste und größte jener Lichterkronen, deren Gesamtgestalt das himmlische Jerusalem bedeutet: der Reif bildet die zinnengekrönte Mauer; seine Zacken erhalten die Gestalt von baldachinartigen Mauertürmen, in denen Heiligengestalten stehen.

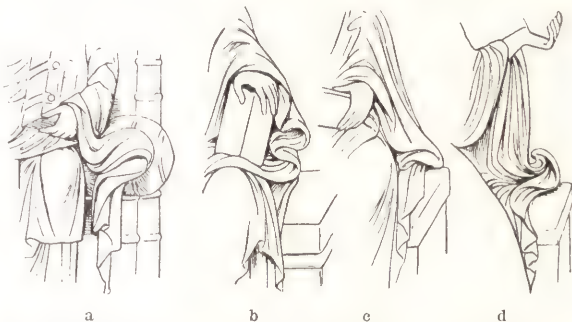


Christusrelief an der Westempore der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt. Nach Ad. Goldschmidt.

Die Entwickelung der sächsischen Bildnerei von 1100 bis 1220 hat Goldschmidt durch drei Stilphasen hindurch verfolgt. In ihrer ersten Phase bis gegen 1190 herrschte der ausgesprochene Verfall. Die Gestalten und Köpfe haben etwas gruppenhaft Starres und Steifes; an die Stelle plastischer Modellierung tritt im Faltenfall der Gewänder wie in den Einzelzügen der Köpfe und Hände wenig mehr als ein System eingeritzter Umrisse; die Bewegungen sind eckig und schematisch, und von geistigem Ausdruck ist keine Rede. Auf dieser Stufe stehen z. B. zunächst einige Werke der Monumentalbildnerei im Inneren altsächsischer Kirchen: in der allein erhaltenen Vorhalle des Domes zu Goslar die Stuckfiguren eines Kaisers und einer Kaiserin, einer Muttergottes und dreier Heiligen; im südlichen Seitenschiff der Michaeliskirche zu Hildesheim (in den Zwickeln über den Kapitellen) die Stuckreliefs der neun langgestreckten weiblichen Gestalten, die an ihren Spruchbändern als die „Seligpreisungen" erkannt werden; an der Brüstung der Westempore der Klosterkirche zu Gröningen bei Halberstadt aber Christus auf dem Regenbogen zwischen den zwölf Aposteln, die schon plastischer empfunden, wenngleich immer noch äußerst dürftig durchgebildet sind (Abb. oben). Von den Grabsteinen gehören vor allen Dingen die drei ältesten Äbtissinnendenkmäler in der Stiftskirche zu Quedlinburg hierher, denen sich in etwas reiferer Gesamtbildung im Dom zu Magdeburg das Bronzegrabmal des 1152 verstorbenen Erzbischofs Friedrich von Wettin anreiht, das früher irrtümlich für das des hundert Jahre älteren Giseler gehalten wurde. Von den übrigen Werken des sächsischen Bronzegusses dieser Zeit stehen auf der gleichen Entwickelungsstufe vor allem die zwischen 1152 und 1156 in der Magdeburger Gießhütte entstandenen Bronzetafeln, mit

denen die sogenannten Korssunschen Türen der Sophienkirche zu Nowgorod in Rußland belegt sind. Besser als ihre figurenreichen Darstellungen biblischer und mythologischer Szenen sind ihre einzelnen Heiligengestalten gelungen, von denen ein Bischof als nächster Verwandter jenes Bischofs Friedrich von Wettin auf dessen Grabmal in Magdeburg erscheint. Etwas ruhiger und klarer angeordnet sind die achtzehn Erzreliefs aus dem Leben des hl. Adalbert an der Domtür zu Gnesen. Das rundplastische Hauptwerk des sächsischen Erzgusses dieser Zeit aber ist der eherne Löwe mit offenem Rachen, den Heinrich der Löwe 1166 als Zeichen seiner Herrschaft auf dem Burgplatz zu Braunschweig errichten ließ. Seine Formen sind hart und steif. Seine Mähne besteht aus schuppenartigen Strähnen, die an die Anfänge der Kunst im fernen Osten mahnen. Aber in seiner altertümlichen Umgebung wirkt er echt und ehrwürdig.

Um 1190 fing es in der deutschen Bildnerei an zu gären. Ein Drang nach größerer Wahrheit und Freiheit, nach lebensvollerer Durchbildung und plastischerer Abrundung machte sich geltend. Die Köpfe wurden charakteristischer und ausdrucksvoller, die Gestalten wurden runder, reiner und bewegungsfähiger, die tiefer gefurchten Gewandfalten, die sich kühner überschnitten, gerieten in stärkere Wellenbewegung. Daß diese freieren Einzelzüge an Werken der byzantinischen Kleinkunst, durch deren Vermittelung man auf die Antike zurückgriff, studiert wurden, hat Goldschmidt durch die Nebeneinanderstellung von Gewandmotiven byzantinischer Elfenbeinreliefs mit denen der Chorschrankengestalten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Abb. oben) bewiesen. Aber diese Nebeneinanderstellung zeigt freilich auch das Streben der sächsischen Bildnerei dieser *zweiten, von 1190 bis 1210 reichenden romanischen Entwickelungsphase*, durch Häufung der Bausche und Verstärkung der Bewegung ihrer eigenen Empfindung Ausdruck zu verleihen. Ihre byzantinischen Erinnerungen übersetzte sie doch mit selbständigem Empfinden ins Deutsche.



Gewandmotive eines byzantinischen Elfenbeinreliefs (a) und der Chorschrankengestalten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (b—d). Nach Ad. Goldschmidt.

An der Spitze der *monumentalen sächsischen Steinplastik* dieser Stilrichtung stehen die genannten, teilweise in ihrer alten Bemalung erhaltenen Bildwerke an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Auf der einen Seite thront Christus zwischen sechs Jüngern, auf der anderen Seite Maria mit langen Zöpfen zwischen den anderen sechs Aposteln. In Hildesheim schließen sich diesen Werken zunächst die teilweise noch bemalten großartigen Stuckreliefs der Chorschranken der Michaeliskirche an: die überlebensgroßen Gestalten des Heilands, seiner Mutter und seiner Apostel an den Außenseiten, zierlichere Engelgestalten an den Innenseiten. Fast noch bedeutender aber ist das Brustbild des Erlösers zwischen den hl. Bischöfen Godehard und Epiphanius im Bogenfeld der Nordtür der Godehardskirche. Hier wie dort werden byzantinische Typen und Gewandmotive frei verwertet. Auch einige anziehende Grabbildnisse gehören dieser zweiten Entwickelungsstufe der romanisch-sächsischen Stilart an: von den Quedlinburger Äbtissinnenbildern dasjenige der 1203 gestorbenen Agnes; in der Domgruft zu Hildesheim das des Bischofs Adelog (Abb. S. 218), in dessen tüchtig durchgearbeitetem

Kopfe sich schon ein Hauch lebendigen Eigenlebens regt; im Dom zu Magdeburg aber die jüngere bronzene Bischofsgestalt, die bisher irrtümlich für Friedrich den Wettiner galt.

Zu den hervorragendsten kunstgewerblichen Werken des sächsischen Bronzegusses gehören die kirchlichen Standleuchter, deren Füße reich mit Tier- und Menschenmotiven verziert zu sein pflegen. Hervorzuheben ist von ihnen z. B. die Gestalt des leuchtertragenden Juden im Dome zu Erfurt (Abb. S. 219). Aber auch an ehernen Taufbecken fehlt es nicht; und berühmt ist von ihnen z. B. das des Domes zu Hildesheim, das, reich mit Reliefs geschmückt, auf den Gestalten der Paradiesströme ruht.

Die dritte Phase der romanischen Stilentwickelung in Sachsen reicht von 1210 bis 1230 herab. In ihr haben wir eine deutsch-nationale von einer durch Frankreich beeinflußten Richtung zu unterscheiden. Die deutsch-nationale Richtung, bei der wir zunächst bleiben, ist eben die selbständige Weiterentwickelung der vorigen Phase zu immer größerer Individualität der Züge, aber auch zu immer gewaltsamerer Bewegtheit des Faltenwurfes der Gewänder, der nunmehr bei oft noch ruhigen Hauptflächen in dreieckigen Faltenenden und zerknitterten Randmotiven schwelgt.



Der Grabstein des Bischofs Adelog in der Domgruft zu Hildesheim. Nach Ad. Goldschmidt. Vgl. Text, S. 217.

Von baukünstlerischen Bildwerken gehören hierher die wunderbar mit der Architektur zusammenwirkenden Flügelengel in den Arkadenzwickeln der Kirche zu Hecklingen und die Kanzelfiguren an der Neuwerkskirche in Goslar. Von seinen besten Seiten aber zeigt dieser Stil sich in einer Reihe großartiger Grabmalgestalten. Zu den hervorragendsten deutschen Kunstwerken des Mittelalters gehören das Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig (Abb. S. 220) und das Doppelgrabmal des Markgrafen Otto und seiner Gemahlin in der Schloßkirche zu Wechselburg. Hier wie dort liegen die Ehegatten ruhig aufgebahrt auf dem Rücken nebeneinander. Die Köpfe ruhen auf Kissen, die Füße werden, wie stehend, durch Unterlagen gestützt; hier wie dort hält der ritterliche Stifter das Kirchenmodell in der Rechten, ist seine Gemahlin mit einem Diadem über dem Kopftuch geschmückt. Individuellere, bildnisartigere Züge zeigt wohl das Denkmal in Wechselburg; edler und vornehmer noch aber wirkt das jüngere in Braunschweig, das um 1227 entstanden ist. Als drittes endlich schließt sich diesen Werken das Grabmal des Wiprecht von Groitzsch in der Kirche zu Pegau an.

Von Metallarbeiten dieses Stils aber sei der Reliquienkasten aus vergoldeten Silberplatten im „Zitter" der Schloßkirche zu Quedlinburg hervorgehoben, auf dessen Deckel die Kreuzigung dargestellt ist, während an seinen romanischen Seitenarkaden die Apostel thronen.

Neben diesen trotz einiger byzantinischen Anklänge nationaldeutschen Stil des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts tritt nun aber um 1220 von Magdeburg aus eine andere durch die französische Kunst beeinflußte Richtung auf den Plan. Der Träger dieses Stiles war jener zweite Magdeburger Dombaumeister (S. 213), jener erste, noch ungeschickte Gotiker, dessen reich mit Bildwerken versehenes Westportal später abgetragen wurde. Seine

einzelnen Bildwerke wurden dann zum Schmucke des Chors verwandt. Hierher gehören z. B. die sechs derben Gewändeheiligen, die jetzt an den Säulen des Chorumganges stehen, aber auch die Engelgestalten mit rundlichem Rücken, die in den Bogenkehlen des Portals schwebten, und die zehn klugen und törichten Jungfrauen, die übereinander die eigentlichen Türpfosten schmückten. Goldschmidt hat nachgewiesen, daß das westliche Hauptportal der Kathedrale Notre Dame zu Paris (S. 191) das Vorbild für die ursprüngliche Anordnung dieser Bildwerke gewesen, während die einzelnen Gestalten zum Teil dem Südportal der Kathedrale zu Chartres (S. 192) entlehnt wurden. Doch hat der deutsche Meister seine Erinnerungen selbständig verwertet und ist bei aller Unbeholfenheit zu ruhigerem Gewandfaltenfluß, zu lebendigerer Körperhaltung und zu tieferem Ausdruck vorgedrungen.


Bronzegestalt eines Juden als Lichtträger im Dom zu Erfurt.
Nach Photographie von Bissinger in Erfurt. Vgl. Text, S. 218.

Der Weg zu den reifen Bildwerken in der Schloßkirche zu Wechselburg und an der „Goldenen Pforte“ zu Freiberg war damit gewiesen. Mit ihnen tritt die Bildnerei der romanischen Zeit Sachsens in ihre **vierte und letzte Entwickelungsphase**, die bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts herabgeht. Anklänge an die Frühwerke der französischen Gotik, die die mittelalterliche Kunst Deutschlands nun nicht wieder los wurde, finden sich auch in ihnen. Aber diese Anklänge sind nicht von Frankreich selbst, sie sind über Magdeburg gekommen und selbständig verarbeitet worden. Ihrer Gesamthaltung nach bezeichnen diese Bildwerke die höchste Blüte der nationalen mittelalterlichen Bildnerei Deutschlands.

In der anmutigen **Kirche zu Wechselburg** kommen als bemalte Steinbildwerke zunächst die schon von Steche veröffentlichten Darstellungen der Kanzel und der Chorschranke in Betracht. Die vierseitige Kanzel ist an drei Seiten mit Hochreliefdarstellungen in rund herausgearbeiteten Figuren geschmückt. An der Vorderseite thront Christus als Lehrer zwischen Maria und Johannes; an der östlichen Schmalseite ist das Opfer Abrahams (Abb. S. 221), an der westlichen die Erhöhung der Schlange dargestellt. Christus ist eine ruhige, milde Gestalt von tadelloser Reinheit der Körperformen und der Gewandfalten. Moses und Abraham sind mächtige, von großartigem Leben erfüllte Erscheinungen. Die Begebenheiten sind einfach und sprechend erzählt. Um 1230 entstanden, bezeichnen diese klassischen Bildwerke einen Höhepunkt der

ganzen mittelalterlichen Kunst. Die Chorschranke ist willkürlich auseinandergerissen und wieder zusammengesetzt, jetzt als Altarbau vor die Apsis gestellt. Zu ihr gehören zunächst die großen Bildsäulen an den Triumphbogenpfeilern: links Abraham auf dem Löwen als schöner bartloser junger Krieger, rechts Melchisedek auf dem Drachen als schwarzbärtiger alter Priester mit gerunzelten Zügen, Gestalten von erstaunlicher Wahrheit des Eigenlebens und großer Auffassung des Typischen, das in ihnen liegt. In vier Nischen über dem Altar stehen Daniel, David, Salomon und Nahum. Dazu kommen die merkwürdig rein gezeichneten Halbfiguren Abels, Kains und zweier Engel, die von anderen Stellen an die jetzige Altarwand versetzt wurden. Den ganzen Aufbau aber krönt die mächtige, aus Eichenholz geschnitzte Kreuzigungsgruppe, auf die wir zurückkommen.



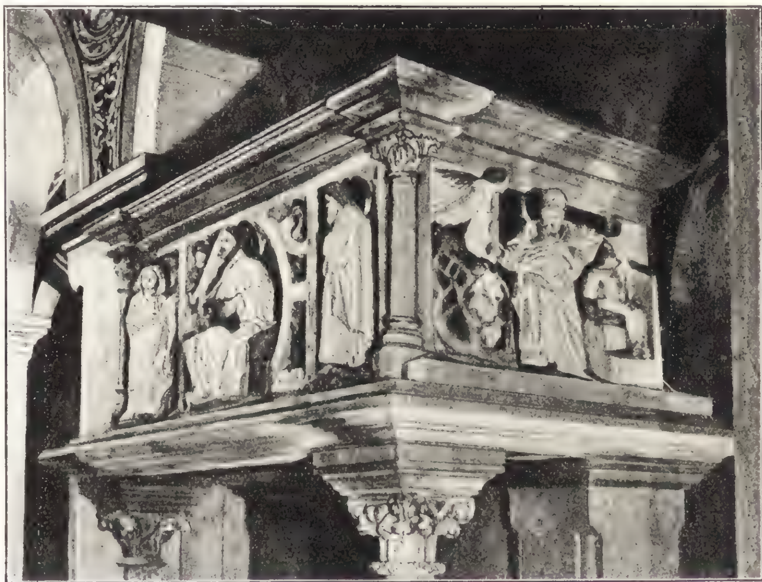
Das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig (von oben gesehen). Nach M. Hasak. Vgl. Text, S. 218.

Nur wenig später als die Wechselburger Bildwerke wird die „Goldene Pforte“ (Taf. 20) am Freiberger Dom entstanden sein. Nächst dem auseinandergerissenen Magdeburger Portal ist sie das älteste in Deutschland, das die Gewände- und Archivoltengliederung der französischen Kirchen, ja sogar jene unorganische Anordnung der vielen kleinen Figuren, die herabstürzen zu wollen scheinen, in den Bogenkehlen zeigt. Dabei ist die Goldene Pforte jedoch, wie jenes Portal zu Civray in Frankreich (S. 176), noch ein Rundbogentor. Die Gewändefiguren jeder Seite sind durch spätromanische Säulen getrennt und stehen selbst auf den Kapitellen kleinerer Zwischensäulen. Charakteristisch sind die natürlichen und phantastischen Tiere oder Tier- und Menschenköpfe, die unter ihren Füßen und über ihren Häuptern hervorblicken. Dargestellt sind die Vorläufer Christi bis zu Johannes dem Täufer, der links an der Tür steht; auf ihn folgt Salomo, dann die Königin von Saba und ganz vorn die zierlich bewegte jugendliche Gestalt Daniels. Die Figuren der rechten Laibungsseite werden verschieden gedeutet. In der Mitte des Bogenfeldes aber thront Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Schoß. Zu ihrer Linken steht der Engel der Verkündigung. Zu ihrer Rechten nahen die heiligen drei Könige. Die Raumausfüllung ist streng gesetzmäßig, die Gestalten als solche sind reif und rund, aber doch noch steif in der Haltung. In den vier Bogenkehlen endlich sind nicht etwa nur dekorative Einzelgestalten, wie fliegende Engel, dargestellt, die allein in diesen Reihungen erträglich sind, sondern auch Geschichten erzählt, wie die Krönung Mariä und das Weltgericht, dessen Auferstehungsfeld in bewegte Einzelgestalten aufgelöst ist. Der ganze Inhalt des christlichen Glaubens, Prophezeiung und Erfüllung, Erlösung und Gericht, ist im Bildschmuck der Goldenen Pforte in knappem, lapidarem Auszug dargestellt worden. Was an französischen Kathedralen auf verschiedene Portale verteilt zu sein pflegt, ist hier, in seine Bestandteile



Taf. 20. Die Goldene Pforte zu Freiberg.
Nach Photographie.

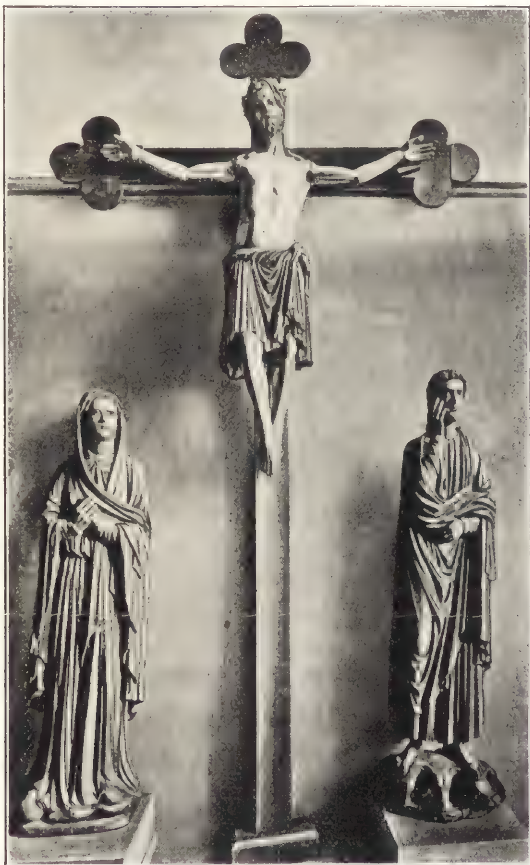
zerlegt, an ein Portal zusammengedrängt worden. Man darf sich daher auch nicht darüber wundern, daß die Darstellungen, als solche betrachtet, nicht klar und organisch entwickelt sind. Von großer Schönheit aber sind die einzelnen Säulengestalten der Türschrägen; französische Vorbilder sind hier im einzelnen nicht nachweisbar; echt deutsche Köpfe blicken uns von ihnen an; aber auch eine gewisse deutsche Herbheit und Schüchternheit spricht noch aus den meisten dieser Gestalten, die eben deshalb schon in diesen Zusammenhang gehören, während die ihnen nahestehenden späteren Gestalten des Bamberger, des Naumburger, des Magdeburger und des Meißener Doms doch die freiere Richtung der Folgezeit verraten. Gerade die Bildwerke der Goldenen Pforte zeigen, um mit Goldschmidt zu reden, die ruhige Entwickelung einer Kunst, die, auf mittelsächsischem Boden erwachsen, nach Obersachsen verpflanzt, unter französischen Einflüssen bereichert, schließlich die herrlichste Blüte des deutschen Mittelalters entfaltete.


Die Kanzel zu Wechselburg. Nach M. Hasak. Vgl. Text, S. 219.

Auf nahe verwandtem Boden stehen dann noch die großen bemalten Holzkruzifixe mit ihren Nebenfiguren, die, in zahlreichen sächsischen Kirchen über dem Altar angebracht, sofort den Blick der Eintretenden auf sich zogen. Am altertümlichsten wirkt der (S. 117) genannte Kruzifixus im Dom zu Braunschweig. Aber auch der edel gestaltete Gekreuzigte des 12. Jahrhunderts über dem Lettner des Doms zu Halberstadt setzt noch beide Füße nebeneinander auf den Pflock. Etwas jünger, wenngleich herber ist der Heiland am Kreuze in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, der die Füße schon übereinandergelegt von nur einem Nagel durchbohrt zeigt. Dies bleibt seit dem 13. Jahrhundert die ausschließliche Darstellungsweise. Dabei hängt der Gekreuzigte des Freiberger Doms, der sich jetzt im Altertumsmuseum zu Dresden befindet, noch aufrecht am Kreuze; sein Haupt ist noch nicht herabgesunken (Abb. S. 222); Johannes und Maria stehen steif und regungslos zu seinen Füßen, und auch die starren Ringellocken des Johannes machen hier noch einen archaischen Eindruck. Die reifste und freieste aller dieser Kreuzigungen ist jene in der Kirche von Wechselburg (Abb. S. 223). Mit offenen Augen ist der Heiland auch hier noch dargestellt, aber sein Kopf neigt sich schon auf seine rechte Seite. Eine krampfhafte Bewegung geht durch seinen großartig modellierten, hageren, aber reckenhaften Körper. Auch Maria und Johannes sind mit allen Anzeichen äußerer und innerer Bewegung gebildet; und der Adam mit dem

Kelche, der sich am Fuße des Kreuzes krümmt, die Gestalt des Heidentums, auf der Maria steht, und der Vertreter des Judentums, auf den Johannes tritt, bringen Leben und Bewegung in diese Gruppe, die, bald nach 1230 entstanden, eine der gewaltigsten und selbständigsten Schöpfungen der deutschen Kunst dieses Zeitalters ist.

Etwas anders gestaltete sich die Bildnerei unter den Händen der Niedersachsen der roten Erde **Westfalens**. Rheinische Einflüsse paarten sich jenseit der Weser mit denen des östlichen Sachsens. Einzig in seiner Art ist zunächst das von Dewitz veröffentlichte große Felsenrelief der Externsteine unweit Detmolds. Am Äußeren einer 1115 in den Felsen gehöhlten Kapelle erinnert es seiner Anbringung nach an die Felsenskulpturen der Ur- und Naturvölker. Im unteren Breitfeld ist das erste Menschenpaar vom Drachen der Sünde umschlungen. Im oberen quadratischen Hauptfeld ist die Abnahme Christi vom Kreuze dargestellt. Mit beiden Händen faßt Maria das Haupt ihres Sohnes. Sonne und Mond schauen weinend zu. Gottvater erscheint als Brustbild am Himmel mit der Auferstehungsfahne und der Seele des Heilands in Kindergestalt im Arm. Die Motive sind zum Teil byzantinischen Elfenbeintafeln entlehnt; aber in der Gestaltung, die das Bildwerk schließlich gewonnen, ist es, so ungeschlacht es durchgebildet ist, doch von tiefem, germanischem Empfinden durchflossen. An rohen Reliefdarstellungen des 12. Jahrhunderts fehlt es auch an und in westfälischen Kirchen nicht. Der Taufstein in der Kirche zu Freckenhorst (vom Jahre 1129) z. B., dessen Sockel ein Löwenfries umzieht, stellt in sechs Bogenfeldern biblische Vorgänge in scharfer Meißelarbeit, wenn auch in dürftiger Formensprache dar.



Die Kreuzigung Christi. Holzbildwerk aus Freiberg im Altertumsmuseum zu Dresden. Nach Otto Wanckel. Vgl. Text, S. 221.

Reifere Arbeiten bietet auch hier erst das 13. Jahrhundert. Reifer sind z. B. schon die älteren Bildwerke der Vorhalle des Domes zu Münster, deren Verwandtschaft mit den Gestalten im Chor des Magdeburger Domes (S. 218 und 219) schon Schmarsow hervorhob. Der ausdrucksvolle thronende Christus am Mittelpfeiler gleicht sogar beinahe dem Christus an der Wechselburger Kanzel. Die neun Apostel der Rückwand aber, die um 1250 entstanden sein werden, zeigen trotz ihrer Baldachine in Gestalt rheinischer Kirchenchöre in ihren herben Körperformen und derben, großnasigen Köpfen so viel deutsches, ja niedersächsisches Eigenleben, daß

gerade sie die unverfälschte deutsche Kunst dieses Zeitalters kennzeichnen. Kaum milder erscheinen die Bildwerke im Rundbogenportal des Domes zu Paderborn: die Jungfrau mit dem Kinde am Mittelpfeiler, die acht Heiligen an den Gewänden. Mögen sie auch etwas später entstanden sein, so gehören doch auch sie noch zur Kunst der romanischen Zeit der roten Erde. Als „Brüder" der älteren Gestalten der Vorhalle zu Münster bezeichnet auch Clemen sie.

Als niedersächsische Grabfigur reinsten Wassers kommt in Westfalen das aus Stuck geformte, zierlich, aber leblos durchgebildete bemalte Flachrelief des Sachsenherzogs Wittekind an seiner Grabplatte in der Stiftskirche zu Enger (bei Bielefeld) in Betracht; als niedersächsische Holzarbeit altertümlichen Gepräges am Gestade der Weser verdient das große Kruzifix in der alten Stiftskirche zu Bücken hervorgehoben zu werden; als niedersächsisches Bronzewerk des 12. Jahrhunderts ist in diesen Gegenden das unbeholfen mit biblischen Reliefs verzierte Taufbecken im Dom zu Osnabrück zu nennen. Unter den Werken der Goldschmiedekunst aber stehen auch hier die Reliquienschreine und Tragaltärchen im Vordergrund. Lehrreich sind zunächst einige Reliquienbehälter in Kopf- und Armgestalt, vor allen Dingen das wunderbare bronzene Kopfreliquiar der Klosterkirche zu Kappenberg (Abb. S. 224). Der Kopf, dessen Untersatz von knieenden Engeln getragen wird, ist mit einem glatten Stirnband im krausen Lockenhaar geschmückt. Die scharf ausgeprägten feinen Züge, die irrtümlich für die Barbarossas ausgegeben wurden, sind trotz der schematischen Führung der Brauenlinien von innerem Leben erfüllt. Die Locken des kurzen Vollbarts und des in die Stirn fallenden Haupthaars zeigen das Ringelschema archaisch-griechischer Werke, das um 1200, gleichsam als neuer Anfang, an manchen, aber nicht an allen Bildwerken wieder erscheint. Westfälischen Ursprungs sind aber auch einige Tragaltärchen, die mit eingravierten, in den Linien mit schwarzem Metallkitt (Niello) ausgefüllten Zeichnungen geschmückt sind. Der Ruotgerusaltar im Dome zu Paderborn zeigt in dieser Technik an seinen Wänden die Gestalten Christi, Marias und der Apostel, auf seinem Deckel das Meßopfer des Bischofs Meinwerk. Daß sein Urheber Ruotger jener Mönch Theophilus, der Verfasser des um 1100 entstandenen Kunstbuchs (S. 180), ist, wie Ilg nachzuweisen versucht hat, ist unwahrscheinlich. Jedenfalls gehört das Werk zu den reinsten romanischen Goldschmiedearbeiten, die sich erhalten haben. Dagegen ist ein Tragaltärchen des Osnabrücker Domes mit Elfenbeinschnitzwerk geschmückt, das in hohem Relief Vorgänge aus dem Leben des Erlösers schildert. An Werken der Elfenbeinplastik fehlt es in romanischer Zeit überhaupt in Deutschland so wenig wie in anderen Ländern; aber da sich der Umschwung des Stils jetzt nicht in ihnen, sondern in der Großplastik vollzieht, so überlassen wir sie von jetzt an besser der Sonderforschung.



Die Kreuzigung Christi. Holzbildwerk in der Kirche zu Wechselburg. Nach R. Steche. Vgl. Text, S. 221.

C. Die sächsische und westfälische Malerei des romanischen Zeitalters.

Auch in Deutschland hatte es eine Wandmalerei gegeben, solange es eine Kirchenbaukunst gab. Auch in Deutschland konnte die Wandmalerei des romanischen Zeitalters sich daher auf der Grundlage ihrer eigenen Vergangenheit weiterentwickeln. Daß sie in nationaler Abgeschlossenheit von den allgemeinen Zeitströmungen unberührt geblieben wäre, soll damit nicht gesagt sein; namentlich an byzantinischen Anregungen fehlte es auch ihr keineswegs. Aber man darf die nationalen Stilunterschiede des hohen Mittelalters auf dem Gebiete der Kunst überhaupt nicht überschätzen. Die Zeitströmungen waren stärker als die nationalen Richtungen; und in der Großmalerei tritt dies, gerade weil die gemeinsame Grundlage der hellenistisch-altchristlichen Malerei sich hier niemals verschoben hatte, schärfer hervor als in der Großbildnerei, in der es keine frühmittelalterliche Überlieferung gab. Auch der deutschen Malerei dieses Zeitraums ist es nicht sowohl um die Wiedergabe von Natureindrücken als um die halb sinnbildliche, dekorativ verwertete Wiedergabe eines großen, zu Geist und Gemüt sprechenden überlieferten Inhalts zu tun. Auch sie ist im wesentlichen Flächenmalerei auf farbigem, nicht perspektivisch vertieftem Grunde; auch sie betont die dunkeln Umrisse, innerhalb derer sie die farbigen Fleischteile nur mäßig, oft kaum bemerkbar, in ausgesprochenerem Maße aber die faltigen Gewänder durch hell und dunkel modelliert; auch sie ist schwächer in der Zeichnung als in der Raumausfüllung, die sie mit dekorativem Gefühl zu beherrschen pflegt. Gerade sie aber erscheint der gleichzeitigen byzantinischen Großmalerei gegenüber ungeschickter, eckiger und härter in der Formensprache, unmittelbarer, kecker, natürlicher in der Erfassung der Vorwürfe, inniger, keuscher und wahrer in der Wiedergabe des Seelenlebens.



Das Kopfreliquiar der Klosterkirche zu Kappenberg. Nach E. Renard. Vgl. Text, S. 223.

In Deutschland haben sich größere Folgen romanischer Wandgemälde erhalten als in Frankreich; und wenigstens teilweise sind sie durch Veröffentlichungen auch der Wissenschaft zugeführt worden. Dem großen Sammelwerke von Farbendrucken nach mittelalterlichen Wand- und Deckengemälden, das Borrmann, Kolb und Vorländer herausgeben, steht wenigstens eine kleine Reihe verdienstvoller Einzelausgaben bereits zur Seite, wie vor allen Dingen Clemens Werk über die romanische Wandmalerei der Rheinlande.

Die ältesten erhaltenen Wandgemälde des großen altsächsischen Gebietes, das von der Weser, der Elbe und ihren Nebenflüssen durchströmt wird, befinden sich im Patrocli-Dom zu Soest in Westfalen. Hauptsächlich handelt es sich um die Bilder der Hauptapsis, die, wie Jos. Aldenkirchen nachgewiesen hat, aus dem Jahre 1166 stammen. In der Rundung thront riesengroß, der Heiland in regenbogenfarbiger Mandorla, umgeben von den Evangelistenzeichen. Seitwärts unter ihm stehen, immer noch überlebensgroß, Maria, Petrus und Stephanus zu seiner Rechten, Johannes, Paulus und Laurentius zu seiner Linken. Alle Gestalten sind in guten Verhältnissen durchgebildet. Der Ausdruck der immerhin etwas schematisch gestalteten Köpfe ist mild und ernst. Der romanische Stil steht hier auf der Höhe seiner selbständigen Entwickelung. In der Apsis der Neuwerkkirche zu Goslar erscheint um 1186 nicht der Heiland, sondern Maria in stiller, feierlicher Größe, von Heiligen und Engeln umgeben

Leidenschaftlicher bewegt aber ist schon die Darstellung des Todes Mariä vom Ende des Jahrhunderts in der Vorhalle der Kirche des weimarischen Städtchens Weida.

In Hildesheim kommen aus dem 12. Jahrhundert nur die berühmten Gemälde der Holzdecke der Michaeliskirche in Betracht. Um 1186 entstanden, stehen auch sie auf der Höhe der eigenen Entwickelung der romanischen Malerei. Daß auch hier einzelne byzantinische Motive nachweisbar sind, tut der Selbständigkeit des Ganzen keinen Abbruch. Die acht Hauptfelder enthalten den Stammbaum Christi. Der Sündenfall ist im ersten Felde mit recht wohl verstandener Behandlung der nackten Formen dargestellt, wenn auch Adams Hüften fast ebenso weiblich wie die der Eva hervortreten. Im zweiten Felde ist der Schlummer des Jesse, dem der Baum entsprießt, nicht ohne gesuchte Anmut gezeichnet. Dann folgen die vier Königsfelder. Das siebente Feld zeigt Maria mit etwas trübseligem Ausdruck; im achten aber thront der blondlockige Heiland in erhabener Würde auf dem Regenbogen. Das krause Blattwerk zeigt überall noch deutlich seine Herkunft von der antiken Akanthusranke. Das Ganze wirkt mit seinem vorherrschend blauen Grunde und seinen vorherrschend roten Gewändern, von anderen Farben maßvoll durchwirkt, prächtig und ruhig-festlich zugleich.

Überschreiten wir die Schwelle des 13. Jahrhunderts, so tritt uns auch hier überall eine größere Freude an Leben und Bewegung, an geschwungenen Hauptlinien, an eckig gebrochenen Falten und an individualisiertem Ausdruck entgegen.

In Soest zeigt diesen fortschreitenden, wenn auch immer noch von byzantinischen Erinnerungen durchsetzten Stil zunächst die Darstellung des Heilands mit den zwölf Aposteln in der Nikolaikapelle am Dom. Dann folgen die Wandmalereien der Kirche S. Maria zur Höhe. Die auf weißen Grund gestellten Rankenbäume und Fabeltiere des Hauptschiffs und der Pfeiler sind hier noch unverfälschte Ausläufer der antiken Ornamentik. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts aber entstanden die Gemälde auf dem blauen Grunde der Deckengewölbe des Altarraums. Maria thront hier zwischen zwei Heiligen in der Mitte vollzähliger Engelreigen. Einzelne biblische Bilder, wie das Opfer Abrahams, sind geschickt in den Zwickeln angeordnet. Auf gleichem Boden stehen die Wand- und Deckengemälde der katholischen Pfarrkirche zu Methler bei Dortmund, die Nordhoff begeistert geschildert hat. In der östlichen Gewölbekappe sitzt der Heiland, ernst blickend, auf goldenem Throne vor blauem Grunde. Sein Typus ist byzantinisch. Die Heiligenscheine aller Gestalten sind golden gemustert, und ihre Köpfe sind mit bräunlichen und grünlichen Schatten weiter durchmodelliert, als es in der abendländischen Malerei dieser Zeit üblich ist.

Das großartigste Denkmal der romanischen Malerei in den altsächsischen Landen aber sind die Wand- und Deckengemälde des Braunschweiger Doms, die uns, obgleich nur ein Teil von ihnen erhalten und die Wiederherstellung des Erhaltenen keineswegs völlig gelungen ist, doch immer noch in ernsten Umrissen und leuchtenden Farben große bildliche Zusammenhänge vor Augen stellen. Ursprünglich werden sie die ganze Kirchenlehre in einer durch den Gottesdienst und die örtliche Heiligenlegende bedingten Auswahl von Bildern veranschaulicht haben. Am Kreuzgewölbe des Chorquadrats sind in 24 größeren und kleineren Ovalrahmen die Vorfahren des Heilands dargestellt: an ihrer Spitze Maria auf goldenem Throne in blauem Unterkleide und purpurnem Obergewande. In den Schildbogen der Nord- und Südwand des Chors werden die Geschichten des Alten Testaments erzählt, in den Hauptfeldern darunter, hüben und drüben in drei Reihen, an der Nordwand ruhig, ernst und stilvoll die Geschichten Johannes des Täufers, an der Südwand unruhiger, aber auch lebendiger

die Legenden des hl. Blasius und des Thomas a Becket. In den Gewölbekappen der Vierung kommen Christi Geburt, seine Darstellung im Tempel, dann, mit kühnem Sprunge, die Marien am Grabe, der Weg nach Emmaus, das Mahl in Emmaus und die Ausgießung des Heiligen Geistes zur Anschauung. Im südlichen Kreuzarm entfalten die vier Kreuzgewölbekappen die himmlische Herrlichkeit der Offenbarung Johannis. An seinen drei Seitenwänden aber werden unten wieder Heiligenlegenden, darüber in den Schildbogen biblische Geschichten und Gleichnisse erzählt: die Ostwand enthüllt uns des Heilands Auferstehung, Höllenfahrt und Himmelfahrt. In allen diesen auf blauen Grund gestellten Bildern, an denen vom Anfang bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts gearbeitet sein muß, ist der zeichnerische Grundcharakter durch Betonung der schwarzen Um- und Inrisse gewahrt. Ein Fortschritt von ruhigem, befangenem Ernste, wie die Deckenbilder des Chorquadrats ihn zeigen, zu größerer Weichheit, Freiheit und Natürlichkeit, wie sie schon in den Bildern aus der Geschichte des Täufers hervortreten, läßt sich aber auch hier nicht verkennen.

Daß nicht nur die Kirchen, daß auch die weltlichen Gebäude des romanischen Zeitalters mit üppigen und anmutigen Gemäldefolgen geschmückt zu sein pflegten, wissen wir aus den Schriftquellen, die Wunderdinge von den Darstellungen geschichtlicher oder dichterischer Vorgänge an den Wänden der Herrscherpaläste melden, ersehen wir aber auch aus einigen Überbleibseln spätromanischer weltlicher Wandgemälde, von denen im sächsisch-thüringischen Gebiete die der „Trinkstube" des alten „Hessenhofes" zu Schmalkalden zu nennen sind. Sie sind zuerst von Otto Gerland, dann, nachdem sie in größerem Umfange bloßgelegt worden, von Paul Weber veröffentlicht worden. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, werfen sie ein helles Licht auf den Platz, der in Ritterwohnungen dieser Zeit bereits der weltlichen Dichtkunst als Führerin der Malerei eingeräumt wurde. Wiedergegeben sind am Gewölbe und an den Wänden der Innenseite in fortlaufenden Bildern, die sich gelb und rotbraun von weißem Grunde abheben, eine Reihe von Abenteuern aus Hartmanns von der Aue Heldengedicht „Iwein", und zwar als Hauptbild das Hochzeitsmahl, dessen Darstellung dem Raume ein festlich-heiteres Ansehen gegeben haben muß.

Den Werken der Wandmalerei setzten sich auch in Deutschland die Schöpfungen der monumentalen Glasmalerei an die Seite. Aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts stammt, nach Oidtmann, im altsächsischen Gebiete das leuchtende Glasbild des in Weiß und Dunkelgelb gekleideten sitzenden Heilands, das einem spätgotischen Glasfenster der kleinen Kirche zu Veitsberg bei Weida eingesetzt worden. Der Mitte des 13. Jahrhunderts aber entstammen die drei Prachtfenster der Stiftskirche zu Bücken an der Weser, die, nicht bekannt genug, zu den Perlen der deutschen Glasmalerei gehören. In den rund umrahmten Mittelfeldern des Mittelfensters sind die Geburt und die Taufe des Heilands, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Auferstehung und Christi Erscheinung unter den Jüngern auf rotem Grunde dargestellt; in den auf blauem Grunde stehenden Doppelbildern der Seitenfelder aber werden gottesdienstliche Handlungen zu Vorgängen aus dem Leben des Heilands in Beziehung gesetzt. Besseres und Eigenartigeres als diese Werke hat die ganze Glasmalerei dieser Zeit, deren Technik (S. 180) sie vortrefflich kennzeichnen, nicht hervorgebracht.

In Westfalen tritt uns auch die Tafelmalerei jetzt zum ersten Male greifbar entgegen. Hat es auch wohl niemals völlig an Gemäldetafeln gefehlt, die bald diesem, bald jenem Zwecke

dienen mochten, so entwickelte sich doch erst jetzt eine eigentliche Tafelmalerei aus den Altaraufsätzen und Altarvorsätzen, die, soweit sie nicht aus gewebten Stoffen (Antipendien) bestanden, bisher vornehmlich von den Goldschmieden hergestellt worden waren. Die drei ältesten Werke der westfälischen Tafelmalerei, die von Heereman van Zuydwyk veröffentlicht worden, führen uns mit einem Schlage dem dreiteiligen Altarbild gegenüber, dessen Seitenbilder hier noch auf einer Tafel mit dem Mittelbilde stehen, unter dem Einfluß der alten Elfenbeintriptychen aber bald zu beweglichen und schließbaren Flügeln wurden. Alle drei Werke stammen aus Soest. Das älteste, der Altarvorsatz aus der Walpurgiskirche, befindet sich jetzt in der Sammlung des westfälischen Kunstvereins in Soest. Die Tafel besteht aus Eichenholz, die zuerst mit einem Kreidegrund, dann mit Blattgold überzogen worden. Die Gemälde sind mit Temperafarben auf den Goldgrund gesetzt. Im Mittelbild thront der segnende Heiland, eine milde, edle Gestalt, auf dem Regenbogen. Unter den seitlichen Rundbogenarkaden stehen links Maria und die hl. Walpurgis, rechts Johannes der Täufer und ein heiliger Bischof. Das ruhige, stille Werk, dessen schwarze Um- und Inrißzeichnung mit hellen, byzantinisch modellierten Farben gefüllt ist, wird neuerdings mit 1165 zu früh angesetzt, gehört indessen doch wohl noch dem Ende des 12. Jahrhunderts an. Mit Unrecht aber verlegt Janitschek auch den Altaraufsatz der Marienkirche zu Soest, der sich im Berliner Museum befindet, noch ans Ende dieses Jahrhunderts. Im linken Seitenfelde ist Christus vor Kaiphas, im rechten sind die Marien am Grabe, auf dem ein majestätischer Flügelengel thront (Abb. oben), dargestellt. Das Mittelbild aber zeigt die Kreuzigung des Heilands, der schon mit gekreuzten Füßen, geschlossenen Augen und geneigtem Haupte wiedergegeben ist. Auf Goldgrund gemalt, ist diese Tafel, die um 1230 entstanden sein wird, feuriger in der Färbung, lebhafter in den Gebärden, unruhiger in der Gewandung, aber dürftiger in der Modellierung des Nackten als jene ältere Soester Arbeit. Hat man ihr im einzelnen byzantinische Motive nachgewiesen, so darf doch nicht übersehen werden, daß das Hauptmotiv, die Kreuzigung des Heilands, mit gekreuzten Füßen, abendländischen Ursprungs ist. Das dritte Soester Werk, das ebenfalls im


Die Marien am Grabe Christi. Rechter Seitenflügel des Altaraufsatzes aus der Marienkirche zu Soest im Berliner Museum. Nach Photographie von Fr. Hanfstängl in München.

Berliner Museum verwahrt wird, ist mindestens noch zwanzig Jahre jünger. Auf Goldgrund unter romanischen Rundbogen ist hier in der Mitte die Dreieinigkeit (Abb. unten), ist links Maria, rechts Johannes der Evangelist dargestellt. Gottvater, der das Kreuz mit dem toten Heiland vor sich hält, ist hier bereits eine mächtige Greisengestalt, deren ernster, ausdrucksvoller, von flatterndem, grauem Haupthaar umwallter Kopf von großartigem Eigenleben erfüllt ist. Die Gestalten der Muttergottes und des Evangelisten sind schon mehr äußerlich bewegt als innerlich, und ihre Gewänder zeigen jene seltsame, eckige, knittrige Unruhe, mit der der romanische Stil in der Malerei Deutschlands überall ausklingt.



Die Dreieinigkeit. Mittelstück eines dreiteiligen Soester Tafelgemäldes im Museum zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstängl in München.

In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts sank auch die sächsische Buchmalerei in tiefsten Verfall. Daß sie sich, wie Janitschek annahm, an der Hand des zeichnerischen Umrißstils im 12. Jahrhundert aus diesem Verfall erhoben habe, läßt sich nicht aufrechterhalten. Die Umrißzeichnung lag, wie wir gesehen haben, der ganzen Malerei schon seit Jahrhunderten zugrunde. Die Buchillustration gab sich, wenn es auf rasche und billige Arbeit ankam, wohl eher als die Großmalerei mit der farblosen Umrißzeichnung oder leichten Antönung der Flächen zufrieden; überall aber, wo es sich darum handelte, ihr Können zu zeigen und ihre ganze Pracht zu entfalten, füllte sie die Umrisse nach wie vor sorgfältig mit Deckfarben aus und stellte die Umrisse, wo sie bei diesem Verfahren gelitten hatten, nachträglich wieder her. Gerade die sächsisch-thüringischen Klöster dieser Zeit, in denen nach wie vor hauptsächlich Evangelienbücher, Psalter und Meßbücher geschrieben und mit Abbildungen versehen wurden, hielten durchweg an der sorgfältigen Ausführung in Deckfarben fest.

Im 12. Jahrhundert waren die Gründe meist noch reich und vielfarbig gemustert. Gold trat in allmählich zunehmender Weise hinzu. Je unruhiger aber die Gründe und die Umrahmungen mit ihren reichen Verzierungen wurden, um so ruhiger blieben noch die figürlichen Darstellungen dieses Jahrhunderts. Ernst und steif stehen die Gestalten da; in der befangenen Kopfbildung treten die Untergesichter breit hervor; die Faltengebung der Gewänder ist ruhig, aber, wie die häufigen Drehfalten am Knie zeigen, mißverstanden. Das glänzendste Werk dieser Art ist ein Evangelienbuch, das Heinrich der Löwe um 1175 durch den Mönch Heriman in Helmwardeshausen für den Braunschweiger Dom malen ließ, jetzt aber der Herzog von Cumberland besitzt. Auf einem der Titelblätter führen Braunschweigs

Schutzheilige Blasius und Ägidius den Herzog Heinrich und seine Gemahlin Mathilde der oben thronenden Madonna zu.

Ein unruhigeres Wesen tritt dann, wie in der gleichzeitigen Bildhauerei, in der Handschriftenmalerei des letzten Jahrzehntes des 12. Jahrhunderts hervor. Am deutlichsten erkennbar ist der Übergang in dem Evangelienbuch des Trierer Domschatzes (Nr. 142, A 124), das in Paderborn geschrieben zu sein scheint, und in dem 1194 geschriebenen Evangelienbuch der Wolfenbütteler Bibliothek (Cod. Helmst. 65). In jenem wechselt der Goldgrund noch mit gemusterten Farbengründen, in diesem ist er wenigstens noch von Farbenstreifen eingefaßt. In jenem stehen ruhige Bilder neben bewegteren, in diesem ist der neue krausere Zeitstil bereits deutlich im Anzug. Unter den sächsischen Handschriften, die den byzantinisch angehauchten Stil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in eigenartigster Ausbildung zeigen, ragt zunächst ein Buch der Magdeburger Domgymnasialbibliothek (Nr. 152) hervor, das, seiner Inschrift nach, 1214 in Magdeburg von einem Kaplan Heinrich geschrieben worden. Außer wertvollen Initialen enthält es nur das in Deckfarben auf Goldgrund gemalte Bild der Kreuzigung. Der Heiland ist hier noch mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen, sein Körper aber schon im Todeszucken krampfhaft nach der Seite ausgebogen; und der Faltenwurf ist von größter Unruhe und Eckigkeit. Noch reiner byzantinisch mutet uns ein doch wohl in Deutschland entstandenes Evangeliar vom Anfang des 13. Jahrhunderts im Rathause zu Goslar an. Eigentümlich sind die Fische mit Menschenköpfen in der Berufungsszene der Apostel zu Menschenfischern. Die Verschiedenheit der deutschen Künstlerhände dieser Zeit ist erstaunlich. Wenn ein Künstlermönch sich einmal enger an ein byzantinisches Vorbild hielt, als üblich war, so tat er das eben auch auf eigene Faust.

Diesen einzelnstehenden sächsisch-thüringischen Werken der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts tritt dann aber eine Reihe gleichartiger Werke gegenüber, die Haseloff zu einer besonderen **sächsisch-thüringischen Schule der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts** zusammengefaßt hat. Es sind fast durchweg Psalterbücher für den Handgebrauch hochgestellter Persönlichkeiten. Den Anfang macht überall der Kalender, der zu jedem Monat in geschmackvoller Zusammenordnung das Bild seines Tierkreiszeichens, seines Apostels und der sittenbildlich dargestellten ländlich bäuerlichen Arbeiten bringt, die in ihm vorgenommen werden (Monatsbilder). In die Psalmenillustrationen aber sind, weil die Psalmenbücher hier jetzt an die Stelle der Evangelienbücher traten, in reicherem Umfange als bisher die Bilderfolgen des Neuen Testaments aufgenommen worden. Haseloff unterscheidet unter den etwa 14 Handschriften dieser Schule drei verschiedene Entwickelungsstufen. Man verfolgt, wie der noch feste Deckfarbenstil sich allmählich auflockert, in der Modellierung verfällt und hier und da fast zur kolorierten Umrißzeichnung wird; man bemerkt, wie der durch byzantinische Vermittelung überlieferte antike Faltenwurf der Gewänder anfangs durch Häufung übertrieben und in „scharfbrüchig-eckiger Weise weiterentwickelt" wird, um sich dann zwar nicht zu beruhigen, aber doch „in rundlichere und weichere Formen zu kleiden"; man sieht, wie der Christustypus, der seit dem 12. Jahrhundert stets bärtig ist, anfangs, durch byzantinische Vorbilder beeinflußt, das langgezogene, verfeinerte Gesicht mit der schmalen geraden Nase, dem kleinen Munde, dem kurzen Vollbart bevorzugt, allmählich aber derber, breiter, germanischer wird, und man fühlt, wie das innere Leben der Darstellungen vom Empfindsamen und Beweglichen zum Großen, Feierlichen und Pathetischen gesteigert wird, um schließlich einer neuen Auffassung Platz zu machen. Auch für die „byzantinische Frage", für die Frage nach dem Einfluß der byzantinischen auf

die abendländische Kunst der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert bieten Haseloffs Untersuchungen dieser Handschriften greifbare Aufschlüsse. In ikonographischer Hinsicht sehen wir, daß zahlreiche byzantinische Motive aufgenommen, aber überall wie selbstverständlich neben abendländische gestellt werden, die schließlich die Oberhand behalten. Die damaligen Zeichner nahmen ihre Vorbilder, wo sie sich ihnen boten, schalteten mit ihnen aber nach freier germanischer Lust und Laune. Die beiden Hauptwerke der ersten Reihe dieser Folge, die schönsten aller erhaltenen Werke der Schule, sind das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (Abb. unten) in der Stuttgarter Hofbibliothek (Bibl. Fol. Nr. 24) und das sogenannte Psalterium der hl. Elisabeth im Stadtarchiv zu Cividale. Beide sind um 1212 entstanden. Jenes ist äußerlich bewegter, innerlich steifer als dieses, das eine Reihe von Motiven unmittelbarer dem Leben entlehnt. Prachtwerke ersten Ranges sind beide. Ihnen schließen Psalterien der Wolfenbütteler Bibliothek (Cod. Helmst. 568), der Liebfrauenklosterbibliothek zu Magdeburg und der Hamburger Stadtbibliothek (im Schrein 85) sich an. Die Hauptwerke der zweiten Reihe sind Psalterien im Berliner Kupferstichkabinett (Hamilton 545) und in der Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Helmst. 562). Die Hauptpsalterien der dritten Reihe Haseloffs aber schmücken die k. k. Hofbibliothek zu Wien (Cod. lat. 1834), die kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München (Cod. lat. 23,094) und abermals die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel (Cod. Blankenb. 147), in der man also den Entwickelungsgang der Buchmalerei dieser Schule am besten verfolgen kann. Wollte man die Darstellungen der mittelalterlichen Bücher dieser Art vom Standpunkt einer Malerei betrachten, deren Ziel die Wiedergabe der Natur ist, so müßte man sie der Stufe einer noch in den Windeln liegenden oder in die Windeln zurückgekehrten Kunst zuweisen. Betrachtet man sie aber zunächst vom Standpunkte des Buchgewerbes aus, so erscheinen sie als stilechte Prachtwerke hohen Ranges; und wenn man sich an ihre Ausdrucksweise gewöhnt hat, wird man auch ihrem gedankenreichen, in Einzelzügen oft schon gemütstiefen Inhalt mit Genuß gerecht werden.



Die Höllenfahrt Christi. Miniatur aus dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen in der Stuttg. Hofbibl. Nach A. Haseloff.

Von der auf das Kunstgewerbe angewandten Malerei dieser Zeit kommt im übrigen für die sächsischen Lande fast nur noch die Gewebemalerei in Betracht. Die deutsche Kunstweberei, die farbige Muster und Figurendarstellungen in die Kettenfäden wirkte, überließ die Verarbeitung der Seide nach wie vor dem byzantinischen Osten und dem sarazenischen Süden Europas; kunstreiche Wollwirkereien, die als Wandteppiche verwandt wurden, werden in Frankreich früher erwähnt als in Deutschland. Gerade im sächsischen Norden Deutschlands aber haben sich aus frühromanischer Zeit, z. B. im Domschatz zu Halberstadt, wollene Wandbehänge und mit Seide auf Leinwand gestickte Priestergewänder mit biblischen Darstellungen erhalten, die uns immerhin die schimmernde Pracht ahnen lassen, mit der die Textilkunst damals Kirchen, Schlösser und Menschen bekleidete.

2. Die rheinische Kunst des hohen Mittelalters.

A. Die rheinische Baukunst zwischen 1050 und 1250.

Die gesegneten Gaue, durch die der grüne Rhein seine raschen Wogen vom Bodensee zum Meere hinabwälzt und seine Nebenströme ihm lieblich entgegenwallen, sind von alters her ein Hauptgebiet deutscher Bildung und Kunst gewesen. Freilich sind es auch die Gaue Deutschlands, die am meisten von antiker Kunst und Bildung berührt worden, die Fluren, in denen noch heute die meisten Überreste römischer Prachtbauten erhalten sind; aber eben deshalb konnte Altes und Neues sich gerade hier am folgerichtigsten zum Romanischen verbinden, und eben deshalb erscheinen gerade hier die Werke der karolingischen bereits als Vorläufer der romanischen Kunst. Die Baukunst stand gerade hier an der Spitze der Künste: eine Reihe herrlicher romanischer Kirchen spiegelt sich noch heute in den Fluten des Rheinstromes; und daß der Rhein Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze ist, spricht sich auch darin aus, daß die Mehrzahl jener Prachtbauten, die den deutsch-romanischen Baustil in seiner Reinheit zeigen, sich nicht am rechten, sondern am linken Rheinufer erheben.

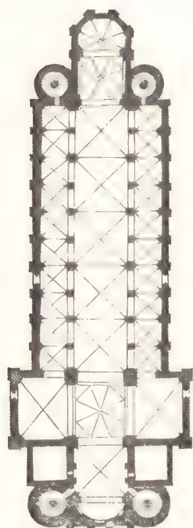

Grundriß der Kirche zu Limburg a. H. Nach G. Dehio.

Aus dem vorigen Zeitraum wächst noch die 1017 gegründete Willibrordskirche zu Echternach heraus, eine ursprünglich flachgedeckte, durch Stützenwechsel ausgezeichnete Basilika, deren korinthisierende Säulenkapitelle und antikisierende, aus Perl- und Eierstäben zusammengesetzte Pfeilersimse auch noch eher karolingisch-ottonisch als romanisch erscheinen.

Unter den rheinischen Bauten der Mitte des 11. Jahrhunderts, die außer der flachen Decke auch noch manche andere Eigenheiten der Entwickelungszeit zeigen, kommen zunächst die Schöpfungen des geistesgewaltigen Abtes Poppo von Stablo (Stavelot bei Malmedy) in Betracht. Von seinen beiden Hauptbauten, den großartigen, edel-einfachen, flachgedeckten Säulenbasiliken zu Limburg a. Haardt und zu Hersfeld in Hessen, haben sich wenigstens ansehnliche malerische Ruinen erhalten. Die Benediktinerabteikirche zu Limburg a. H. (Abb. oben), deren Krypta 1035 geweiht wurde, zeigt im Osten den von Cluny ererbten geradegeschlossenen Chor zwischen den beiden Halbrundapsiden der Ostseiten der Kreuzarme, zeigt im Westen eine Empore über der zwischen den beiden Vierecktürmen eingespannten, nach außen in drei Bogenstellungen geöffneten Vorhalle. Die Stiftskirche zu Hersfeld, eine Säulenbasilika, deren Krypta 1040 geweiht wurde, ist im Langhaus, wie schon die Eckblattbasen ihrer mit schlichten Würfelkapitellen versehenen Säulen zeigen, im 12. Jahrhundert erneuert. Die edle, großräumige Gesamtanlage aber stammt noch von Poppos Gründungsbau. Dem halbrunden Ostchor entspricht über der westlichen Vorhalle ein halbrunder Vorsprung, in dem die Erinnerung an die Doppelchöre ausklingt. Eine flachgedeckte Pfeilerbasilika aus der Mitte des 11. Jahrhunderts aber ist S. Ursula in Köln. Über den Seitenschiffen trägt diese feine Kirche eine Emporengalerie, die sich über jedem Hauptbogen mit drei kleinen Säulenbogen nach dem Mittelschiff öffnet. Das deutsche Würfelkapitell ist hier bereits maßgebend geworden.

Dann aber tritt in den drei großen, aus rotem Sandstein erbauten romanischen Domen des Mittelrheins, den Domen zu Mainz, Speier und Worms, das doppelt gebundene System der gewölbten Pfeilerbasiliken (S. 208) mit großer Kraft- und schlichter, edler Prachtentfaltung seine Herrschaft an. Von außen wirken die prächtigen Turmgruppen, wirkt die

große Massengliederung, wirken neben Rundbogen und Lisenen unter den Dächern vor allen Dingen die rundbogigen, von Säulchen getragenen Zwerggalerieen, die den sächsischen Ländern unbekannt blieben. Von innen wirken die großen, in sich abgeschlossenen Formen, wirken die edlen Verhältnisse, wirkt die schlichte, vielfach herbe Reinheit der Einzelformen. Diese Kirchen hatten als flachgedeckte Pfeilerbasiliken, deren Seitenschiffe zur Einwölbung bestimmt worden, schon in dem karolingisch-ottonischen Zeitraum eine Rolle gespielt. Der alte Dom von Mainz, dessen Baugeschichte Fr. Schneider, G. Dehio und F. Jac. Schmidt aufgeklärt haben, war von 778 bis 1050 gebaut worden; den Hauptbau T-förmigen Grundrisses hatte der Erzbischof Willigis 978 gegründet. Der alte Dom von Worms war zwischen 1000 und 1025 emporgestiegen. Der erste Dom von Speier war zwischen 1030 und 1060 errichtet worden. Die heutigen mit Kreuzgewölben bedeckten Bauten dieser Gotteshäuser behielten wenigstens teilweise die Grundrisse ihrer nächsten Vorläufer: Mainz und Worms (Abb. nebenstehend) ihre Doppelchöre, Speier seine westliche Vorhalle, die, wie sie jetzt erscheint, freilich ein schwacher Neubau des 19. Jahrhunderts ist. Im übrigen erhielt der Dom von Speier seine jetzige Gestalt (Taf. 21 und Abb. S. 233) durch Kaiser Heinrich IV. zwischen 1080 und 1100; ihm folgte als Zwillingsbau seit 1081 der Neubau des Domes zu Mainz, der 1137 beendet wurde. Der Neubau des Domes zu Worms aber fand erst zwischen 1171 und 1192 statt. Der Speierer Dom ist durch seine geräumige Krypta ausgezeichnet; die kleinere Krypta des Mainzer Domes ist erst neuerdings wiederhergestellt worden; der Wormser Dom ist schon ohne Krypta erbaut. Verschieden gestaltet sich in den drei Domen die Gliederung der Wände durch die den Pfeilern vorgelegten, als Gewölbeträger aufsteigenden Halbsäulen. In Mainz tragen nur die Hauptpfeiler Halbsäulen mit Würfelkapitellen; und die Blendbogen, die von den leichteren Zwischenpfeilern aufsteigen, bilden unterhalb der Hauptfenster eine blinde Galerie. Im Dom zu Speier, der größten der drei Kirchen, steigen die ausnahmsweise mit korinthisierenden Kapitellen geschmückten Halbsäulen der Hauptpfeiler in zwei Absätzen empor. Aber auch den Zwischenpfeilern sind Halbsäulen vorgelegt, die hier Würfelkapitelle tragen, und die von ihnen aufsteigenden Blendbogen umrahmen die Hauptfenster des Obergadens. In Worms sind wieder nur die Hauptpfeiler mit Halbsäulenvorlagen versehen, die jedoch, von Viertelsäulen begleitet, reicher gegliedert erscheinen. Die von den Zwischenpfeilern aufsteigenden Blenden aber schließen auch hier die Fenster ein. Die Kreuzgewölbe sind in Speier noch rippenlos, sind aber auch sicher in Mainz, wahrscheinlich in Worms erst nachträglich in Rippengewölbe verwandelt worden. Der Speierer Dom wirkt, nach seiner nur teilweise geglückten Herstellung im 19. Jahrhundert, mit seinen beiden achteckigen Vierungstürmen und seinen vier schlankeren, in steinerne Achteckhelme übergehenden Hochtürmen, in seiner Regelmäßigkeit von außen streng baulich, und doch durch seine Lage malerisch reizvoll, von innen aber, abgesehen von seiner modernen Bemalung, edel abgerundet und erhebend ausgeglichen. Daß dieser gewaltige Bau ohne inneres Strebewerk errichtet wurde, wodurch er sich von den gleichzeitigen, aber wenig früheren lombardischen und burgundischen Kreuzgewölbebauten (S. Ambrogio in Mailand, Cluny) unterscheidet, ist, wie Dehio gezeigt hat, eine selbständige, kühne Tat der deutschen Baukunst. Der ebenfalls sechstürmige Mainzer Dom entfaltet von außen


Grundriß des Domes zu Worms. Nach W. Lübke.



Taf. 21. Der Dom zu Speier.

malerischere Seiten. Von innen aber wirkt er schon durch den Übergangsstil, in dem sein westliches Querschiff und sein Westchor prangen, reicher als die Speierer Schwesterkirche, aber nicht so vornehm ruhig wie diese. Der Wormser Dom gleicht von außen einigermaßen dem Mainzer; besonders die vier schlanken Rundtürme, die seine achteckigen Vierungstürme be-



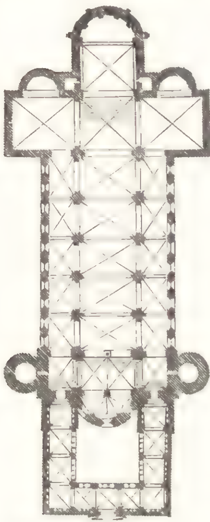
Das Innere des Domes zu Speier. Nach Photographie von Professor Neeb in Mainz. Vgl. Text, S. 232.

gleiten, verleihen ihm ein schmuckes Ansehen. Das Innere zeigt edle Verhältnisse und wirkungsvolle Durchblicke, der Übergangsstil meldet sich auch hier im Westchor und der Westkuppel.

Zu den edelsten romanischen Bauten der Rheinlande gehört ferner die Benediktinerabteikirche von Laach (Abb. S. 234), die sich, sechstürmig emporgegipfelt, aus stiller Waldesfrische erhebt. Von 1093 bis 1156 erbaut, gehört sie der Zeit der Herrschaft des gebundenen Systems an, das sie gleichwohl verschmäht. Jedem Mittelschiffjoch entspricht hier nur ein Seitenschiffjoch: die des Mittelschiffes bilden im Grundriß breitgestellte, die der Seitenschiffe langgestellte

Rechtecke; ihre Rundbogen sind daher teils überhöht, teils flachgedrückt, die Einzelformen sind frisch und fein. Von den beiden Chören streckt der Westchor seine Rundung in einen Vorhof altchristlicher Fassung. Wie die Abteikirche von Laach, verschmäht auch der doppelchörige Trierer Dom in der Umgestaltung, die er in romanischer Zeit erfuhr, das gebundene System; dafür wurden seine Gewölbe aber zu Anfang des 13. Jahrhunderts auch bereits spitzbogig gestaltet.

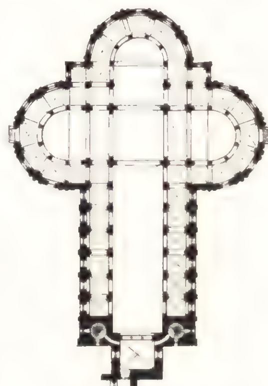
Stromabwärts von Mainz herrscht das gebundene System mit manchen Abweichungen. Die Pfarrkirche zu Boppard gehört dem Übergang vom 12. zum 13. Jahrhundert an. Die Stelle der Kreuzarme vertritt ihr mächtiges Turmpaar. Die Emporen über den schweren Rundbogen-Pfeilerarkaden öffnen sich mit zierlichen spätromanischen Säulen zum Mittelschiff. Am merkwürdigsten ist, daß sie mit einem durch Quergurte in Joche eingeteilten zugespitzten Tonnengewölbe gedeckt ist, das innerhalb jedes Joches durch sechzehn Scheinrippen gegliedert ist. Der Chor steht bereits im Übergang zur Gotik. In Koblenz ist der jetzige Bau der Kastorkirche (1157—1201) eine viertürmige Pfeilerbasilika gebundenen Stils. An den Westtürmen haben sich Außenpilaster mit altertümlichen Kapitellen aus der karolingischen Zeit erhalten. Die Vierungsgurte sind bereits spitzbogig. Die hübschen Pfarrkirchen zu Andernach und Sinzig zeigen Emporen über den Seitenschiffen, runde Arkaden-, aber schon zugespitzte Gurtbogen. Zu den reichsten und malerischsten Gotteshäusern Deutschlands gehört das fünftürmige Münster zu Bonn, an dem sich einzelne Teile vom Ende des elften, romanische Hauptteile aus dem 12. Jahrhundert, Übergangsteile aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhalten haben. Von den beiden Chören ist der langgestreckte Ostchor, der am frühesten in Deutschland von außen durch ausgebildete Strebebogen gestützt wird, im reichsten und zierlichsten Übergangsstil gehalten. Der achteckige, mit achteckiger Pyramide gekrönte Hauptturm erhebt sich über der Vierung. Der westliche Außenbau macht noch einen vornehm romanischen, der östliche schon einen gotischen Eindruck. Im Inneren zeigt das Hauptschiff noch rundbogige Arkaden, deren Pfeilerhalbsäulen mit Eckblättern an den Basen, mit Knospenblattwerk an den Knäufen geschmückt sind. Die Gewölbe sind spitzbogig. Reizend ist der romanische Kreuzgang neben der Kirche.



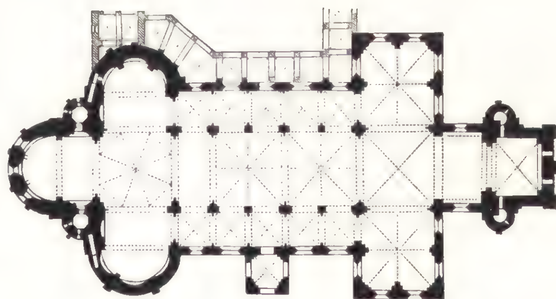
Grundriß der Abteikirche zu Laach. Nach W. Lübke. Vgl. Text, S. 233.

Reich vor allen Städten an romanischen Kirchen ist Köln, die alte Römerstadt, die sich seit dem 12. Jahrhundert unter den Kämpfen, die ihre Bürger gegen ihre Erzbischöfe führten, zum Vorort der mittelalterlichen Baukunst Deutschlands entwickelte. Als ältester Bau des rein gebundenen Systems mit rundbogigen, rippenlosen Gewölben galt hier vor einem halben Jahrhundert die kleine, um 1130 errichtete Mauritiuskirche. Die meisten bedeutenden kölnischen Kirchen dieser Zeit sind durch spätere, gotische Zutaten, wenn nicht entstellt, so doch um ihre Stileinheit betrogen, weisen aber auch in ihren romanischen Anlagen Besonderheiten auf, die teils auf antike Grundlagen, teils auf selbständige Baugedanken zurückzuführen sind. Voran steht hier S. Maria im Kapitol (1049 geweiht; Abb. S. 235). Die Ostanlage, die doch wohl erst im 12. Jahrhundert errichtet wurde, trägt einen altzentralen Charakter. An drei Seiten eines Mittelquadrats, über dem eine Kuppel prangt, schließen sich in ihrer ganzen Breite große Halbkreisrundungen an. Ähnlich ist der Chor der alten Geburtskirche zu Bethlehem (S. 21) gestaltet. Vor der vierten, der Westseite, aber liegt ein dreischiffiges

Langhaus gebundenen Systems. Das Mittelschiff war ursprünglich noch flach gedeckt; die Seitenschiffe aber, die sich als Säulenumgang mit steilen Würfelkapitellen in allen drei Halbrundarmen fortsetzen, waren hier wie dort von Anfang an mit Kreuzgewölben versehen. Die Westfassade der Kirche trägt einen von achtseitigen Treppentürmen geleiteten Viereckturm. Altertümlich streng wirkt ihr romanischer Kreuzgang. — Das Motiv des Ostbaues dieser Kirche wiederholt sich zunächst in der stattlichen Apostelkirche (Abb. unten), deren Hauptteile ebenfalls noch aus dem 12. Jahrhundert stammen. Fehlt hier den drei Kleeblattrundungen des Ostbaues der innere Umgang, so sind sie dafür von außen mit zweistöckigen Blendarkaden und Säulchengalerieen geschmückt. Seinen Hauptreiz aber verleiht dem Außenbau die prachtvoll malerische Turmgruppe. — Auch Groß-St. Martin in Köln zeigt den Ostbau der Kapitolskirche. Der jetzige, 1172 geweihte Bau, der das gebundene System bereits verlassen, wird von außen fast erdrückt durch den mächtigen östlichen Vierungsturm, neben dem vier Ecktürme emporstreben; inwendig aber mischen sich schon Spitzbogen unter die Rundbogen. — Noch eigenartiger ist S. Gereon, dessen Schiff als zehneckiger Zentralbau erscheint (Abb. S. 236). Der Erzbischof Anno fügte den langen, 1069 geweihten, in rein romanischen Formen gehaltenen, halbrunden Chor hinzu. Das Zehneckschiff aber wurde nebst seiner Vorhalle zwischen 1219 und 1227 in bereits stark gotisierendem Übergangsstil erneuert. Von innen kennzeichnen die gegen 30 Meter hohen Ecksäulen mit Knospenkapitellen, die das gewaltige, an 50 Meter hohe, den ganzen Raum bedeckende Kreuzgewölbe tragen, kennzeichnen die Schaftringe der Schildbogensäulchen und die Birnstabrippen des Gewölbes den eigentlichen Übergangsstil. Das Äußere zeigt bereits Strebebogen. — Dem Übergangsstil gehören in Köln dann noch S. Severin (1237 geweiht) und S. Kunibert (1248 geweiht) an. S. Kunibert ist eine gewölbte Basilika mit zwei Querschiffen und vier Türmen. Die Arkaden und Fenster sind noch rundbogig, die Gurtbogen des Langhauses aber sind bereits zugespitzt; und spitzbogig sind das reiche Westportal und die Fenster des westlichen Querschiffes. Überall paart die Prachtliebe sich in Köln mit künstlerischem Feingefühl.



Grundriß der Marienkirche im Kapitol zu Köln. Nach G. Dehio. Vgl. Text, S. 234.



Grundriß der Apostelkirche zu Köln. Nach einer Zeichnung.

Auch unterhalb Kölns aber steht, immer noch am linken Rheinufer, ein Hauptwerk des rheinischen Übergangsstils: die seit 1207 erbaute, von zwei Türmen überragte Quirinuskirche zu Neuß. Die Ostseite schließt sich mit ihren drei Halbrundschiffen der Marienkirche im Kapitol, der Apostelkirche und der großen Martinskirche zu Köln an. Der Rundbogen herrscht in den Fenstern des Ostbaues. Die Langhausarkaden aber bestehen aus Spitzbogen; und in den Fenstern der Schiffe entfalten jene Kleeblattbogen, Fächerbogen und anderen Phantasieformen, die gerade den niederrheinischen Übergangsstil kennzeichnen, ihre malerischen Reize.

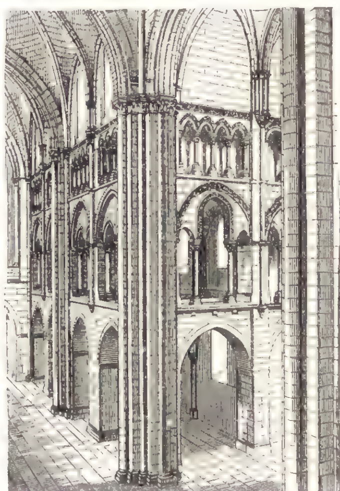
Diesen niederrheinischen Bauten reiht sich auf heute belgischem Boden noch eine der reichsten Bauschöpfungen des 12. Jahrhunderts, die Kathedrale von Tournai (Doornik; 1146—98), an; das Querschiff mit seinen Türmen (um 1213) bereitet den Übergangsstil vor; der Chor mit seinem Umgang und seinem Kapellenkranz ist ein Prachtwerk des gotischen Stils. Ursprünglich war die Kathedrale eine flachgedeckte, kreuzförmige romanische Pfeilerbasilika, deren halbrunder Chorabschluß mit den ebenso halbrunden Querschiffabschlüssen einen Ostbau niederrheinischer Art bildet. Im Hauptschiff wirken die Emporen über den Rundbogenarkaden, die Triforien über den Emporen, die Obergadenfenster über der Triforiengalerie zu einem französisch-vierstöckigen Eindruck zusammen. Der viereckige Vierungsturm wird von vier hohen Trabanten begleitet. Zwei kleine Rundtürme zieren die Westfassade. Gerade von außen gesehen schließt die mächtige Kirche sich den niederrheinischen Bauten an.



Das Äußere der Kirche Sankt Gereon in Köln. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 235.

Im Gebiet des rechten Rheinufers zeigt den rheinischen Übergangsstil in höchster Vollendung der Dom zu Limburg an der Lahn (Abb. S. 237), der zwischen 1213 und 1242 errichtet wurde, eine kreuzförmige Basilika gebundenen Systems mit rundem Chorschluß und ebensolchem inneren Chorumgang. Von ihren sieben Türmen erhebt sich der höchste über der Vierung. Schüchterne Strebebogen erscheinen am Äußeren neben Rund- und Spitzbogenfriesen. Im Inneren aber tragen nicht nur die Seitenschiffe, sondern trägt auch der Chorumgang Emporen mit zierlichen Spitzbogenarkaden; doch wechseln Rundbogenfenster noch mit

Spitzbogenfenstern, und im spitzbogigen Westportal erscheint ein Kleeblattbogen. Die tragenden Pfeiler sind reich gegliedert, die Zwischenpfeiler schmucklos. Knospenblattwerk schmückt alle Kapitelle. Viele Einzelheiten sind offenbar auch hier der Kathedrale von Laon entlehnt; und doch trägt der Gesamtbau ein durch und durch deutsches Gepräge. Gerade dieser Bau könnte in seiner gleichmäßigen Vollendung dazu führen, den „Übergangsstil" als einen eigenen, in sich abgeschlossenen Stil zu bezeichnen. — Eigenartiger war die noch als Ruine von künstlerischem Reiz umflossene Zisterzienserkirche von Heisterbach (1202—33) im Siebengebirge, eine Basilika mit zwei Querschiffen, mit Chorumgang und mit reichem, freilich nach außen in der Mauerdecke verstecktem Kapellenkranz, der sich auch im Langhaus und im östlichen Querhaus fortsetzt. Das gotische Strebesystem trat nur an der Außenseite des Chors zutage, aber schon die Pfeiler zwischen den Kapellen wirkten als versteckte Strebepfeiler. In den zierlichen Chorarkaden herrschen Knospenkapitelle, im Langhaus noch Würfelkapitelle. Die Fenster waren zum großen Teil rundbogig, die konstruktiv tätigen Bogen aber überall zugespitzt.



Das Innere des Doms zu Limburg a. L. Nach G. Dehio. Vgl. Text, S. 236.

Eine der reizvollsten deutschen Übergangskirchen im weiteren Rheingebiet ist dann noch die hochthronende Pfarrkirche zu Gelnhausen. Der Turm ihrer Westfassade, der um 1170 errichtet wurde, ist noch ganz romanisch. Auch das Mittelschiff, das sogar noch flachgedeckt ist, hat Rundbogenfenster, wird aber von Spitzbogenarkaden getragen. Besonders prächtig wirken im Ostbau von außen das Querhaus, der Chor, der achteckige Vierungsturm und die schlanken Ecktürme zusammen. Im Inneren sind die Einzelformen von entzückender Klarheit und Anmut. Einige der schlanken, zum Teil freistehenden Säulen vor den Chorpfeilern sind, wie in Salisbury (S. 203), mit Schaftringen an den Pfeilern befestigt. Die attischen Basen haben Eckblätter; die schlanken Knospenkapitelle sind hier und da durch tierische Gebilde belebt. „Der Übergang ist hier", sagt Dohme, „bei nicht übertroffenem Reichtum zu homogener Eigenart verklärt." Der prächtige Bau beeinflußte weite Kreise Hessens. In der Gegend von Gelnhausen liegt aber auch die hübsche Klosterruine Arnsburg (1180—1215), die den Zisterzienserstil mit dem Übergangsstil noch klarer vermählt zeigt als die Abteikirche zu Heisterbach. In der gewölbten kreuzförmigen Pfeilerbasilika mit geradlinig geschlossenem Chor und niedrigem Umgang wechseln Würfelkapitelle mit kelchförmigen Knospenkapitellen, Rundbogen mit Spitzbogen; und alles ist von einfacher Schönheit.

Eine besondere Stellung nehmen auch am Rhein die Privatkapellen der Burgen und Schlösser ein, die sich auch hier in der Regel durch ihre Zweistöckigkeit auszeichnen. Zu den ältesten in den Rheinlanden gehören die S. Godehardskapelle am Dom zu Mainz (1137) und die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf (1149—51), die sich Bonn gegenüber am rechten Rheinufer erhebt. Beide sind rein romanisch; beide rühmen sich, die ältesten Säulchengalerieen dieser Gegend zu besitzen. Einstöckig aber ist die Burgkapelle zu Kobern bei Koblenz, die den Übergangsstil von der Seite seiner glänzendsten Phantasie zeigt. Ein sechseckiger

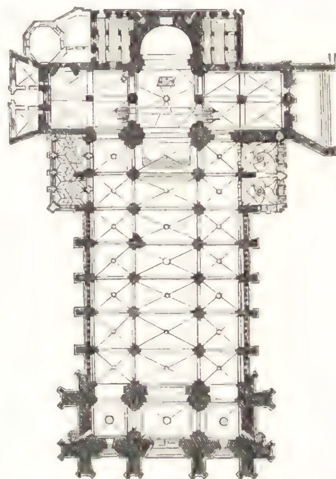
Mittelbau, der von schlanken, aus freistehenden Einzelsäulen gebildeten Säulenbündeln getragen wird, ist von einem sechseckigen Umgang umgeben, an den sich im Osten eine Apsis schließt. In den Einzelformen dieses Baues aber entfaltet der Übergangsstil alle seine Künste.

Am Oberrhein finden wir zunächst im Elsaß eine eigenartige Entfaltung der romanischen Kirchenbaukunst. Die Zentralkirche zu Ottmarsheim, die ein Achteck im Achteck bildet (S. 98), steht hier im Übergang von der karolingischen Kunst. Zu den Eigentümlichkeiten der ernsten, schweren romanischen Baukunst des Elsaß gehört die Ausstattung der Westschauseite der Kirchen mit zwei Vierecktürmen und dazwischenliegendem übergiebelten Vorhallenbau, gehören die häufig flachen Chorschlüsse, gehört aber auch eine gewisse wilde Phantastik der mit Tier- und Menschengebilden ausgestatteten Verzierungen. Eine Säulenbasilika ist die kleine Georgskirche zu Hagenau (1149—84); den regelmäßigen Stützenwechsel zeigt die merkwürdige, im 12. Jahrhundert erneuerte Kirche zu Rosheim, deren Giebelfassade nach lombardischer Art mit mächtigen, galerieartigen Rundbogenmotiven und phantastischem Bildwerk geschmückt ist. Die meisten übrigen Kirchen aber sind kreuzförmige Pfeilerbasiliken. Die kreuzgewölbte Vorhalle der Stiftskirche zu Andlau öffnet sich mit einer Empore nach innen; diejenige der Abteikirche zu Maursmünster aber wendet sich in drei Bogen, die durch zwei reichverzierte Säulen mit Würfelkapitellen getrennt werden, stattlich nach außen. Von der 1216 vollendeten Kirche zu Murbach stehen nur noch der geradlinig geschlossene, mit Rundbogenfenstern und Bogenfriesen geschmückte Ostchor und die Vierung, über der sich zwischen den beiden vierseitigen Querhaustürmem ein Satteldach erhebt. In der 1082 begonnenen Legeriuskirche zu Gebweiler tritt schon der Übergangsstil hervor. Der alte Hauptteil der Kirche, die von zwei Westtürmen und einem Vierungsturm überragt wird, ist im gebundenen System erbaut. Der spätere Chor besteht aus fünf Seiten des Achtecks. In dem gedrückten Inneren herrscht trotz spitzbogiger Arkaden und Gurte noch das Würfelkapitell. Berühmt ist die Fassade, deren echt elsässisch nach außen geöffnete Vorhalle nicht auf den Mittelbau beschränkt ist, sondern sich auch unter den Türmen hinzieht.

Auf elsässische Übergangsbauten wie die zu Sigolsheim, Altdorf und Schlettstadt können wir nicht eingehen. Weiter rheinaufwärts besitzt Basel in seinem malerisch über dem Strom thronenden Münster eines der schönsten Werke des Übergangsstils. Der 1185 errichtete Neubau ist eine kreuzförmige, gewölbte Basilika gebundenen Grundrisses mit fünf Schiffen, einem Chorumgang und zwei Westtürmen. Die Halbsäulen der Mittelschiffpfeiler zeigen Eckblattbasen und Würfelkapitelle, die Pfeilerköpfe aber sind mit Blattwerk geschmückt. Spitzbogig sind die unteren Scheidebogen, rundbogig aber die Emporenarkaden. Der später vollendete Chor ist schon gotisch. Das Querschiff und die noch ganz romanisch wirkenden Osttürme des herrlichen Freiburger Münsters, das wir unter den gotischen Hauptkirchen Deutschlands kennen lernen werden, kennzeichnen den Übergangsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. An den Schluß unserer Betrachtung der oberrheinischen Übergangsbauten aber stellen wir das Hauptwerk der elsässischen Baukunst, das Straßburger Münster, dessen Ostbau noch ganz der romanischen Zeit und dem Übergangsstil angehört (Abb. S. 239). Der Bau des Bischofs Werner von Habsburg, der der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstammte, war eine dreischiffige, flachgedeckte T-förmige Basilika, deren Grundriß das Gebäude bis auf den heutigen Tag bewahrt. Der jetzige Ostbau ist der Neubau von 1179; die Chornische ist nur von innen halbrund, von außen, da sie ins Stiftsgebäude eingebaut ist, gerade abgeschnitten.

Die mächtigen, abwechselnd rund und eckig gegliederten Vierungspfeiler sind an den Basen mit sehr lebendig bewegten Eckblättern geschmückt. Durch Spitzbogen verbunden, tragen sie über spitzbogigen Zwickeln eine steil emporsteigende, durch Rippen gegliederte Kuppel. Schön und reich sind die beiden noch mit Rundbogentüren ausgestatteten Querhausfassaden gestaltet. Reiner und ruhiger romanisch ist die nördliche, beweglicher frühgotisch unter französischem Einfluß die südliche, deren Baumeister ihr gleichwohl, mit Woltmann zu reden, „den Stempel des Individuellen so entschieden aufdrückt, wie ihn die Schöpfungen der vollendeten Gotik nur selten zeigen". Der ganze Ostbau des Münsters war gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet. Bis dahin hatte man das alte flachgedeckte Langhaus noch stehen lassen Jetzt fiel es. Das neue, das schöpferische, das gotische Zeitalter brach auch für Deutschland an.

Auch an Resten weltlicher romanischer Gebäude fehlt es in den Rheingegenden nicht. Teile romanischer Wohnhäuser mit Rundbogenfenstern, Lisenen, Bogenfriesen, manchmal auch kleinen Würfelkapitellsäulen sind im Rheingebiet, besonders in Trier, aber auch in Köln, Koblenz, Metz, Boppard, Aachen und Kaiserswert, erhalten. In Gelnhausen steht ein um 1170 errichteter Bau, in dem man das ehemalige Rathaus zu erkennen meint. Vor dem Erdgeschoß erhebt sich eine Terrasse, zu der eine Freitreppe emporführt; das Portal ist mit Kleeblattbogen geschmückt; den Saal des Obergeschosses erhellen drei Gruppenfenster. Aber auch an Ruinen größerer und kleinerer Kaiserpfalzen sind die Rheingegenden reich. Besonders die Schlösser Friedrich Barbarossas sind hervorzuheben. Genannt seien die zu Hagenau, Kaiserslautern, Trifels, Kaiserswert und Nimwegen. Als Ruine aber wetteifert an Pracht und Feinheit die Kaiserpfalz zu Gelnhausen (1170) mit der Wartburg und dem Braunschweiger Herzogsschloß (S. 214—215). Die gekuppelten (verdoppelten) Fensterbogen werden von Säulenpaaren mit reichen Blattwerkkapitellen getragen; der mächtige Kamin wird von achtseitigen, mit Zickzackverzierungen geschmückten Säulen eingefaßt, und die quadratischen Wandplatten zu seinen beiden Seiten sind mit Flechtwerkmotiven umsponnen, die ebensogut urgermanisch oder lombardisch wie orientalisch sein können.



Grundriß des Münsters zu Straßburg i. E. Nach A. Woltmann. Vgl. Text, S. 238.

Werfen wir aber, wie auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst, auch hier zum Schluß einen Blick in die benachbarten Niederlande hinüber, so bleibt er vor allen Dingen erstaunt an dem erst um 1900 freigelegten gewaltigen Grafenschloß zu Gent haften, dessen trutzigem, von 27 gezinnten Halbrundtürmen umgebenem Äußeren man es nicht ansieht, wie zierliche romanische Säulengalerieen in seinem Inneren wieder zum Vorschein gekommen sind.

Die Ruinen stattlicher Fürstenschlösser sind gerade in romanischer Zeit eine Besonderheit der germanischen Gebiete. Im gotischen Zeitraum treten, den veränderten staatlichen und wirtschaftlichen Verhältnissen entsprechend, die Rathäuser der Städte an ihre Stelle.

B. Die romanische Bildnerei des Rheingebietes.

Reiche Klostergründungen und aufblühendes Städteleben machten die ganze Rheingegend im Laufe der beiden eigentlichen romanischen Jahrhunderte Deutschlands (1050—1250) zu

einem Hauptgebiete geistigen und künstlerischen Aufschwunges. Sind die romanischen Dome der Rheinufer die klassischen Zeugen des Geistes, der die mittelalterliche Baukunst Deutschlands beseelte, so bleiben die darstellenden Künste, bleiben besonders die Malerei und die Kleinbildnerei hier keineswegs hinter ihrer im Erdboden wurzelnden Schwester zurück. Nur die monumentale Steinbildnerei, die uns zunächst beschäftigt, entfaltete sich hier, alles in allem, nicht so kräftig wie in Sachsen.

Im höchsten Rheintal treten uns zunächst an den Gittertorpfeilern vor dem Dome zu Chur zwei von anderer Stelle hierher versetzte, auf Löwen stehende Apostelpaare entgegen, deren provenzalische Abstammung Vöge und Lindner betont haben. In der Tat gleichen besonders zwei von ihnen ähnlichen Apostelgestalten von S. Trophime in Arles; aber sie gleichen ihnen wie die Nachahmungen barbarischer Stümper den Schöpfungen selbständiger Meister.

Weniger unmittelbar ist der französische Einfluß an der vielbesprochenen, noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Galluspforte (um 1176) des Baseler Münsters bemerklich. Rahn suchte ihre Vorbilder in Burgund, Lindner in der Provence. Tatsächlich sind sie wohl das Werk eines weitgewanderten Meisters, der verschiedene Einflüsse in sich aufgenommen hatte. Das eigentliche Rundbogenportal zeigt hier als Gewändestatuen die vier Evangelisten, am Türsturz die klugen und die törichten Jungfrauen, im Bogenfeld den thronenden Heiland zwischen Petrus und Paulus und den in den Bogenwinkeln knieenden Stiftern. Merkwürdig aber ist die Umrahmung dieses Türbaues mit einem geradegedeckten viereckigen Gehäuse, dessen fünf offene Stockwerke reich mit biblischem Bildwerk geschmückt sind. In der obersten Loggia blasen die Engel des Jüngsten Gerichts, während die Auferstehung der Toten neben ihnen an der glatten Wand dargestellt ist. Die Einzelgestalten erscheinen altertümlich steif und formlos. Die Vorlagen der byzantinischen Kleinkunst sind hier selbständig verwertet; als Ganzes aber ist der Bau eine völlig eigenartige Schöpfung.

Die großartigsten rheinischen, ja deutschen Bildwerke der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt uns dann das Straßburger Münster am Äußeren und im Inneren seines romanischen südlichen Querschiffes. Mit Meyer-Altona nehmen wir an, daß sie vor 1250 entstanden sind. In bezug auf die Einflüsse, denen sie entwachsen sind, meinen wir mit Franck und Vöge, daß ihr Meister die Bildwerke des Süd- und Nordportals der Kathedrale zu Chartres (S. 192) gekannt habe, geben Vöge auch zu, daß neben diesen französischen Einflüssen hier das Studium der lebendigen Kleinkunst der byzantinischen Blütezeit hervortritt, möchten jedoch zur Erklärung der größeren äußeren und inneren Bewegtheit, die diese Werke gegenüber ihren Vorbildern von Chartres zeigen, das bodenwüchsige deutsche Kunstgefühl doch höher veranschlagen, als Franck es tut. Rückhaltlos unterschreiben wir daher auch die Worte Vöges: „Mag sich der Straßburger Meister in Chartres gewisse Grundlagen seines Stiles und seiner Technik, zum Teil auch die Anregung zu seinen Kompositionen geholt haben, seine Kunst ist doch eine straßburgisch-lokale." Das Portal dieses südlichen Querschiffs hat eine Doppelpforte. Im Bogenfeld der einen ist der Tod der Maria, in dem der anderen ihre Krönung abgebildet. Ihr Tod ist mit Gestalten, Köpfen und Bewegungen dargestellt, die an antik-klassische Vorbilder anzuknüpfen scheinen. Die zwölf Apostel, die zu dreien die vier schrägen Gewände der beiden Türen schmückten, sind untergegangen, wohl aber stehen noch heute an der äußersten linken und rechten Seite des Gesamtportals die weltberühmten weiblichen Gestalten der Kirche und der Synagoge, des Christentums und des Judentums (Taf. 22) in der Ausbildung, die sie durch das geistliche Schauspiel erhalten hatten.





Taf. 22. Die Kirche und die Synagoge. Statuen vom Südportal des Strafsburger Münsters.

Nach Photographie.

Die „Ekklesia", die Kirche, eine vornehm gekrönte, mit Kreuz und Kelch ausgerüstete Frauengestalt, blickt mit ernstem Siegesblick hinüber zu ihrer Gegnerin, die mit verbundenen Augen und gesenktem Haupte die zerbrochene Lanze in der Rechten hält. Beide sind überaus edle, schlanke Gestalten, die von engen Gewändern in natürlichem, fein stilisiertem Faltenwurf umflossen werden. Vöge sagt: „Die Chartreser Meister wollen durch die gehaltene Schönheit der Form, die monumentale Führung der Linien wirken, der Meister der Ekklesia und Synagoge geht, obwohl der neuen Schönheit voll, mehr auf Tiefe und Zartheit des Ausdrucks. Er legt in die Gesichter ein seelisches Leben, das, vom Spiel der Hände und Glieder fortgeleitet, den ganzen Körper zu umfließen scheint." Im Inneren des Querschiffes gehört besonders die „Engelsäule" hierher, die in drei Reihen von zwölf noch herben Kolossalgestalten, vier in jeder Reihe, umgeben wird; unten stehen die vier Evangelisten, in der Mitte vier



Kentaurenkapitell von einem Pfeiler des Domes zu Mainz. Nach Photographie von Kroft in Mainz.

Engel mit Posaunen in den Händen, oben Christus als Weltrichter und nochmals drei Engel. Das Ganze ist eine verkürzte Darstellung der Erlösung und des Gerichts. Im Übergang zur gotischen Kunst stehen alle diese Bildwerke des südlichen Querschiffes; zugleich aber durchweht sie über alle Schulrichtungen hinaus ein Hauch reiner Ewiggültigkeit.

Diesen oberrheinischen Hauptwerken hat die mittel- und niederrheinische Baukunst während dieses ganzen Zeitalters keinen ebenbürtigen Bildschmuck an die Seite zu setzen. Weder die Apostelstatuen im Dom zu Trier noch die Reliefs im Dom zu Worms, weder der Torschmuck am Dom zu Mainz noch die Bogenfelder zu Andernach, Remagen und Brauweiler laden uns zum Verweilen ein. Doch zeichnen sich die Bogenfeldreliefs am Tor des südlichen Seitenschiffes des Domes zu Trier durch innerlich ruhige, feierliche Haltung aus, verdienen einige heidnisch gestimmte Pfeilerkapitellreliefs des Mainzer Domes, besonders das Kentaurenkapitell (Abb. oben), Beachtung und sind die Chorschranken aus der Pfarrkirche zu Gustorf bei Neuß, die Clemen ans Licht gezogen hat, nicht nur durch die Durchbildung ihrer biblischen Reliefs, sondern auch durch deren Bemalung bedeutsam. Selbst Köln, die Hauptstadt des romanischen Baustils, hat es nicht verstanden, seine Kirchen dieser Zeit mit hervorragenden Steinbildwerken auszustatten. Wie formlos ist das Relief der hl. Cäcilie zwischen zwei

Heiligen im Bogenfeld der Nordtür der Cäcilienkirche zu Köln, und wie schlecht in den Raum gesetzt! Nur die Holztür am nördlichen Eingang der Kirche S. Maria im Kapitol verdient eine eingehende Betrachtung. Freilich steht sie, wahrscheinlich bald nach 1050 entstanden, auch noch ganz am Anfang dieses Zeitraumes. Erinnerungen an die Tür von S. Sabina in Rom machen sich nur im Gesamteindruck geltend. Aus kräftigem Eichenholz geschnitzt, ursprünglich voll bemalt, ist jeder ihrer beiden Flügel in drei große und zehn kleine, reich umrahmte Felder geteilt. In diesen 26 Feldern werden die Geschichten des Neuen Testamentes in hohem, besonders in den Köpfen mächtig vorspringendem Relief anschaulich genug, aber doch formlos im einzelnen mit kurzen, dickköpfigen Gestalten erzählt. Nur die anmutigen Umrahmungen halten das Ganze kräftig zusammen.

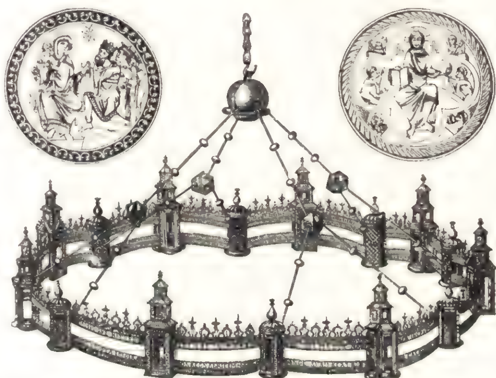


Der Marienschrein im Dom zu Aachen. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck. Vgl. Text, S. 244.

Werfen wir jedoch, rheinabwärts schweifend, wieder einen Blick in die benachbarten Niederlande hinüber, so treten uns hier einige Kirchen mit reicherem, wenn auch kaum besserem romanischen Bildschmuck entgegen. An der Kathedrale von Tournai (S. 236) ist vor allen Dingen die im 12. Jahrhundert entstandene, bedeutsam-derbe Darstellung des Sieges der Tugenden über die Laster am Portal des nördlichen Querarmes bemerkenswert. Das reich mit Bildwerken geschmückte, schon spitzbogige Südtor an S. Servatius zu Maastricht aber, das dem Ende des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts angehört, scheint eine ähnliche Entwickelungsstufe zu bezeichnen wie jenes auseinandergenommene Portal des Magdeburger Domes (S. 218—219), das auf französische Vorbilder zurückwies.

Die Grabmäler der romanischen Kirchen des Rheingebietes halten keinen Vergleich mit denen der sächsischen Gegenden aus. Im 12. Jahrhundert entstanden immerhin die schwerfällige weibliche Grabfigur des von Schweitzer gewürdigten Notburga-Denkmals in der Dorfkirche zu Hochhausen am Neckar, die schwache männliche Grabfigur des Erzbischofs Seifried von Eppstein im Dome zu Mainz und vor allen Dingen, eingesenkt in reichen Laubfries, die schlanke, in ein starres Faltengewand gehüllte Reliefgestalt der hl. Plektrudis auf ihrem Hochgrab in der Krypta von S. Maria im Kapitol zu Köln.

Weit freier als die Großplastik regte die **Kleinbildnerei** der romanischen Zeit in den Rheinlanden ihre Flügel. In der eigentlichen Plastik kommen hier namentlich die bronzenen Kruzifixe in Betracht, deren ganze Entwickelungsgeschichte, wie wir sie in der Großkunst Italiens (S. 147) und Sachsens (S. 221) kennen gelernt haben, sich besonders lehrreich an den kleinen Werken der Sammlung des Domkapitulars Schnütgen in Köln verfolgen läßt. Köln stand namentlich in der **Goldschmiedekunst** an der Spitze einer wirklich künstlerischen Bewegung, deren kostbarste Leistungen die Reliquienschreine waren. Ist eines der ältesten Werke dieser Art, ein **Tragaltärchen** im Besitze des Herzogs von Cumberland, doch durch seine Inschrift: Eilbertus Coloniensis me fecit als kölnische Arbeit ausdrücklich beglaubigt. Die bedeutendsten der eigentlichen **Reliquienschreine**, als deren Heimat neben dem Niederrhein nur noch das Maasgebiet in Betracht kommt, haben sich auch in der Rheinprovinz erhalten. Ihre Grundgestalt entlehnten sie der Architektur, ja, man könnte sie entwickelungsgeschichtlich als neue, verfeinerte und durchgeistigte Auflagen der vorgeschichtlichen Hausurnen (Bd. I, S. 36, 181, 398) ansehen. Es sind kirchenartige Giebelhäuser, deren Seiten mit Pilastern oder Säulenarkaden versehen sind, während auf dem First ihres Satteldaches ein reicher Zierkamm entlang läuft. In ihrer Ausschmückung wetteiferten die Bildnerei, die Schmelzmalerei und die Juwelierkunst. Doch ist gerade ihr plastischer Figurenschmuck, der uns hier zunächst angeht, selten vollständig erhalten. Zu den ältesten gehört der 1129 vollendete Victorschrein im Dom zu Xanten. Die noch recht formlosen, in Silberblech getriebenen Apostelfiguren, von denen an jeder Langseite nur drei erhalten sind, und die Christusgestalt an der vorderen Schmalseite treten in vorgebeugter Haltung aus der Fläche heraus. Höchstens zwei Jahrzehnte später entstand der Schrein des hl. Heribert in der Kirche dieses Heiligen zu Deutz; ein Prachtwerk, an dessen Seiten die langgestreckten, bewegten Sitzgestalten der Maria, des hl. Heribert und der zwölf Apostel vortrefflich erhalten sind. Wichtiger für die Geschichte der Kleinbildnerei als für die der Schmelzmalerei sind besonders die Schreine vom Ende des 12. Jahrhunderts: der Albinusschrein in der Pfarrkirche S. Maria in der Schnurgasse zu Köln und der Annoschrein (1183 begonnen) in der katholischen Pfarrkirche zu Siegburg. Die Zwickelfigürchen der Apostel am Annoschrein zeigen, wie Renard sich ausdrückt, „um das Jahr 1200 die rheinische Plastik auf einer ganz ungeahnten Höhe der Individualisierung der Typen". Ins 13. Jahrhundert hinein dauerte dann die Arbeit an den drei großen Werken dieser Art, die den Höhepunkt dieser Reliquienschreinkunst bezeichnen. Am Schrein Karls des Großen im Dom zu Aachen (1165—1215) sind die breiten Rechteckfelder des Satteldaches mit figurenreichen, steifen Reliefbildern aus dem Leben des großen Kaisers gefüllt. An der einen Giebelwand thront Maria, rund hervortretend, zwischen zwei Erzengeln, an der anderen Karl selbst zwischen Papst Leo III. und Erzbischof Turpin; unter den Rundbogenarkaden der Langwände aber sitzen 16 deutsche Kaisergestalten in feierlicher Haltung und sorgfältiger Durchbildung. Der Schrein der hl. drei Könige im Dom zu Köln (1165—1225) hat ausnahmsweise


Der Kronleuchter des Domes zu Aachen und die Unterseiten zweier seiner Türme. Nach J. v. Falke. Vgl. Text, S. 244.

16*

die Gestalt einer dreischiffigen romanischen Basilika. In der Mitte der Hauptstirnseite thront der Heiland zwischen den Darstellungen der hl. drei Könige und der Taufe im Jordan; und auch die übrigen Flächen des Schreines sind reich mit Bildwerken geschmückt, die in strenger Entfaltung immer noch den ruhigen, derben romanischen Stil zeigen, dessen Blütezeit sie auf dem Gebiete der Goldschmiedebildnerei bezeichnen. Am Marienschrein des Aachener Domes (1200—1258) aber, dem Dritten im Bunde, regt sich schon ein freieres Leben (Abb. S. 242). Unter den vier Hauptgiebeln aller vier Seiten thronen Christus, Maria, Karl der Große und Leo III.; unter den Seitenarkaden der Langseiten aber sitzen die zwölf Apostel in feierlicher Bewegung. Zwei andere um 1200 entstandene Reliquienschreine, von denen der eine dem Herzog von Cumberland, der andere dem South Kensington-Museum in London gehört, haben sogar die Gestalt kreuzförmiger Kuppelkirchen mit vier Giebelseiten angenommen. Die Nischenfiguren sind hier aus Elfenbein geschnitzt.

Endlich besitzen die Rheinlande im Dom zu Aachen den kunstvollsten aller jener Kirchenkronleuchter (Abb. S. 243), die das himmlische Jerusalem vorstellen (S. 216). Die Unterseite der 16 Türmchen, die ihn umgeben, ist mit Darstellungen aus dem Heiligenleben geschmückt. Da diese Tafeln sich abdrucken lassen wie Kupferstecherplatten, so kann man sie, wenngleich sie natürlich nicht zum Abdruck bestimmt waren, in gewisser Hinsicht als die ältesten Kupferstiche betrachten. So gibt eine Erfindung die andere und bereitet weitere Entwickelungen vor.

C. Die rheinische Malerei von 1050 bis 1250.

Der Übergang von der ottonischen zur romanischen Wandmalerei tritt uns besonders deutlich in jenen gesegneten oberdeutschen Gauen entgegen, in die aus der Ferne noch die schneebedeckten Häupter der Alpen herüberblicken. Lehrreich sind zunächst die Fortschritte der Reichenauer Schule (S. 100). Deutlich zeigt sich die Weiterentwickelung in den Wandgemälden der kleinen Kirche zu Burgfelden, die in der Schwäbischen Alb hoch über der schäumenden Eyach thront. Es ist, wie schon Kraus und andere hervorgehoben haben, die Weiterentwickelung vom rückblickenden Stile des frühen zu dem vorwärts gewandten Stile des hohen Mittelalters. Diese Burgfeldener Bilder, die Paul Weber veröffentlicht hat, gehören der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts an. An der Ostseite ist das Jüngste Gericht dargestellt; und während diese Darstellung zu Oberzell (S. 101) noch nicht die Folgen des Gerichts wiedergab, sehen wir hier bereits, wie zur Rechten des noch unbärtig auf dem Regenbogen thronenden Heilandes die Seligen von Engeln dem himmlischen Lichte, zu seiner Linken die Verdammten von Teufeln dem höllischen Feuer zugeführt werden. In der Haltung der langgestreckten, kleinköpfigen Gestalten kommt hüben wie drüben ihr seelischer Zustand gut zum Ausdruck. Die Fresken der Nord- und Südwand sind zum Teil zerstört. An der Südseite erkennt man z. B. den Tod des Reichen, den ein Teufel von seinem Lager zerrt, und den Tod des Armen, den Engel heimholen; an der Nordseite das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, das durch den Ausritt und den Überfall des Reisenden in einem Walde dargestellt ist. Die Waldbäume tragen an stengelartigen Zweigen statt der Blätter einige stilisierte Blüten, die größer geworden sind als die Köpfe der sich zwischen ihnen bewegenden Männer. Die Gestalten aller dieser Bilder sind, trotz ihrer hageren Länge, weniger schematisch als die der Fresken zu Oberzell, ihre Bewegungen sind natürlicher und lebendiger; die Vorgänge werden drastischer veranschaulicht. Das breite Doppelmäanderband aber, das sich über allen Bildern entlangzieht, verbindet sie auch äußerlich noch deutlich mit den Bildern zu Oberzell. Was sie über diese hinaushebt, ging dem romanischen Stil des 12. Jahrhunderts, wenn er die Körperverhältnisse auch berichtigte, jedoch zum Teil wieder verloren.



Taf. 23. Die Kreuzigung Christi. Wandgemälde a

Nach einer Originalko



der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn.
von Hans Weißhaar.

Auf die Wandgemälde von Burgfelden folgen die der Kirche zu Niederzell auf der Reichenau selbst. Wir können diese Werke, deren Alter von ihren Herausgebern, Künstle und Beyerle, zu hoch veranschlagt worden, frühestens dem Ende des 11. Jahrhunderts zuschreiben. Hauptsächlich kommen die Bilder der Ostapsis in Betracht. In gelb-rot-gelber Mandorla thront Christus, nicht mehr bartlos, sondern vollbärtig, im Halbrund auf dem Regenbogen zwischen den Evangelistenzeichen, deren mächtige Flügel sich lebhaft bewegt in die Ecken schmiegen. Neben der Mandorla stehen Petrus und Paulus, neben diesen zwei stattliche, hochflügelige, auf Räder gestellte Seraph-Engel. In den gemalten Rundbogenarkaden darunter sitzen in der oberen Reihe die Apostel, stehen in der unteren die Propheten mit Spitzhüten und Spruchbändern. Koloristisch herrscht das Scharlachrot der Gewänder auf blauem Grunde vor. Zeichnerisch aber ist die Darstellung großartig in den Raum gesetzt.

Dem vollen 12. Jahrhundert gehören im obersten Rheintal die Deckengemälde der Kirche zu Zillis in Graubünden an, die ihrer Gesamthaltung nach freilich den außerrheinischen Arbeiten Süddeutschlands näher stehen als den rheinischen. Die Mittelfelder erzählen die Geschichten des Heilandes bis zu seiner Kreuzigung; in den Randfeldern feiern, unter sich und mit Menschen im Kampfe, die abenteuerlichsten Natur- und Fabeltiere als Vertreter des nicht vom Gotteslicht durchleuchteten Erdreichs ihre Orgien; die Umrahmungen aber sind mit streng romanischen Zickzackrändern, Bandwellen und Blattranken verziert.

Am Mittelrhein haben sich verhältnismäßig wenig alte Wandmalereien dieser Zeit erhalten. Bemerkenswert sind jedoch die Apostel und Propheten, die im Chor der Martinskirche zu Worms unter Rundbogen in teppichartiger Umrahmung auf blauem Grunde stehen, ruhige, rein umrissene Gestalten, die jedenfalls noch nicht gotisch empfunden sind, wenn sie auch erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gemalt sein mögen.

Um so reicher ist die Ausbeute am Niederrhein, wo besonders durch Clemens Bemühungen immer neue Wandgemälde der romanischen Zeit bloßgelegt und veröffentlicht worden sind. Noch dem 12. Jahrhundert gehören die Wandgemälde im Westchor der Abteikirche zu Knechtstedten, im Chor zu S. Gereon in Köln, in der Krypta von S. Maria im Kapitol zu Köln, in der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn und im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei zu Brauweiler an. In Knechtstedten ist die starke Verkürzung des Unterkörpers des auf dem Regenbogen thronenden Christus bemerkenswert. Etwas näher eingehen können wir hier nur auf die schon von Ernst aus'm Weerth herausgegebenen Bilderzyklen in Schwarzrheindorf und in Brauweiler. In Schwarzrheindorf ist die Ober- und Unterkirche ausgemalt; am bedeutendsten ist der große Bilderkreis der Unterkirche. In der Halbkuppel thront Christus zwischen den Aposteln. Sein regelmäßig geschnittenes, vom Vollbart umrahmtes Antlitz, dessen geschwungene Augenbrauen fast kalligraphisch gezeichnet sind, ist typisch für die Kunststufe dieser Bilder. Darunter an den Nischenwänden sitzen die vier Evangelisten mit ihren Sinnbildern über sich an ihren Pulten, lebhaft, aber unrichtig bewegt. Von den drei übrigen Nischenkuppeln der kreuzförmigen, an allen vier Armen im Halbrund geschlossenen Kirche zeigt die südliche die Verklärung des Heilands, die westliche seine Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die nördliche seinen Kreuzestod (Taf. 23). Die Kriegsknechte bohren ihre Lanzen in die Seiten des Heilands. Rechts unten würfeln sie um sein Gewand; links unten wäscht Pilatus sich die Hände. Warmherzig ist darüber die Bewegung dargestellt, mit der Johannes Maria umfängt. Alle Kappen der Kreuzgewölbe aber sind mit Gemälden aus der Vision Ezechiels geschmückt. Überall herrscht der Umrißstil mit geringer, im Nackten kaum bemerkbarer,

durch die Herstellungsarbeiten auch wohl vollends verwischter Modellierung; überall schmiegen die Gewänder sich den leblos aufgefaßten Körpern noch in ruhigem Faltenwurfe an; überall sind die Einzelgeschichten auf blauem Grunde kindlich, aber verständlich erzählt.

Nahe verwandt sind die Deckengemälde des Saales zu Brauweiler. Die vier Kappen jedes der sechs Kreuzgewölbe sind mit Bildern geschmückt. Über dem Eingang erscheint das Brustbild Christi mit gemustertem goldenen Heiligenschein. In den anderen Kappen desselben Kreuzgewölbes begleiten den Heiland Maria, Johannes der Täufer, Propheten und Heilige. Die übrigen zwanzig Gewölbekappen verbildlichen das elfte Kapitel des Hebräerbriefes. Die Beispiele des Sieges des Glaubens aus dem Alten Testament, dem Neuen Testament und der Heiligenlegende werden dem Beschauer in Anlehnung an die Ausdrucksweise des Apostels lebendig vor Augen gestellt. Die Anpassung der neu erfundenen Einzeldarstellungen an die sphärischen Dreieckfelder ist in der Regel noch weniger geglückt als in Schwarzrheindorf.

Den veränderten Stil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigen dann z. B. die von H. Illo bekannt gemachten Reste von Wandmalereien im Kapitelsaal der Tempelherren zu Metz, die leider stark „hergestellten" Bilder aus der Severuslegende in der Severuskirche zu Boppard, die mächtigen Heiligengestalten an den Pfeilern der Kunibertskirche in Köln, vor allen Dingen aber die Gemälde im Bogenfeld der Vorhalle, in Gewölbefeldern der Krypta und an den Wänden der Taufkapelle von S. Gereon in Köln. Am wichtigsten sind die Gemälde der Taufkapelle. Unter gemalten Rundbogen stehen hier, ganz von vorn gesehen, lebensgroße, würdige, ernste Heiligen- und Bischofsgestalten. Am Gewölbe über dem Altar aber erscheint der Heiland zwischen seiner Mutter und dem Täufer. Die Gestalten sind freier und bewegter als in Schwarzrheindorf und Brauweiler; aber der Umrißstil mit den hochgeschwungenen Brauen der Köpfe zeigt auch hier noch die herkömmliche Kalligraphie; unruhig zackig in den Gewandlinien, großartig lebendig in der Gesamthaltung. Der Eindruck der malerischen Gesamtausstattung eines spätromanischen Raumes ist gerade in dieser Kapelle erhalten geblieben.

Auch die **Glasmalerei** hatte im Rheingebiet schon früh den Wettstreit mit der Wandmalerei aufgenommen. Nach den von Nordhoff veröffentlichten Schriftquellen aus dem 9. Jahrhundert unterliegt es sogar keinem Zweifel, daß die Glasfenster der alten Benediktinerkirche zu Werden an der Ruhr schon um 800 mit figürlichen Malereien geschmückt gewesen sind. Seit 1050 ist die Glasmalerei gerade im Rheingebiet Laienkunst. An der Hand Janitschs und Brucks können wir sie im Elsaß vom 12. Jahrhundert, dem Zeitalter der Schwarzlottechnik, an verfolgen. Auf einem frühen Glasfenster aus S. Peter und Paul in Neuweiler, das ins Clunymuseum zu Paris gekommen, steht der hl. Timotheus wirkungsvoll auf leuchtend rotem Grunde. Deutlich tritt dann die Weiterentwickelung an den spitzbogig-romanischen Fenstern der älteren Teile des Straßburger Münsters hervor. Der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehört z. B. das Fenster über dem Türbau des nördlichen Querhauses an (Abb. S. 247); die Hauptdarstellungen stehen hier in Rundrahmen auf teppichartig gemustertem Grunde. Die drei unteren Bilder veranschaulichen das Urteil Salomons; im vierten, oberen, steht ein Engel in grünem Gewande. Den gleichzeitigen französischen Fenstern gegenüber fällt schon hier eine reichere Verwendung von Gelb und Grün neben Rot und Blau auf. Ans Ende des 12. Jahrhunderts führen uns z. B. die Fenster des südlichen Kreuzarms herab, von denen das eine den hl. Candidus über dem hl. Mauritius, das andere den hl. Victor über dem hl. Exuperius zeigt, gut gezeichnete, gehelmte, in Kettenpanzer gekleidete Kriegergestalten.

deren Augen durch die Schwarzlottechnik wie bebrillt erscheinen. Der Übergangszeit vom 12. ins 13. Jahrhundert gehören die Ostfenster des südlichen Kreuzarms an, von denen das eine den hl. Matthias über dem hl. Bartholomäus zeigt, das andere ganz mit der Riesengestalt des hl. Christophorus gefüllt ist. Auch hier werden um diese Zeit die Köpfe besser und weicher durchgebildet, während der Faltenwurf der Gewänder reicher, bewegter und künstlicher wird. Dann folgen die sieben ersten der berühmten, mit deutschen Königsgestalten geschmückten Fenster des nördlichen Langhaus-Seitenschiffs, die aus dem älteren romanischen in den 1275 vollendeten gotischen Bau hinübergerettet und dabei mit gotischen Zieraten ausgestattet worden sind. Diese Könige selbst sind ganz romanisch empfundene Gestalten, die mit Kronen auf den Köpfen in schwerherabfallenden Mänteln über steifen Tuniken dastehen. Grün und Gelb spielen auch hier neben Rot und Blau eine größere Rolle als in den französischen Fenstern.



Salomonisfenster im nördlichen Querhaus des Straßburger Münsters. Nach R. Bruck. Vgl. Text, S. 246.

Am Mittel- und Niederrhein haben sich, von Bruchstücken in der Sammlung Schnütgen in Köln abgesehen, Glasgemälde erst seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts erhalten. Statt aller seien hier nur die berühmten acht farbigen Glasfenster des Chors der Kunibertskirche zu Köln genannt. Fünf von ihnen zeigen nur Einzelgestalten in reichverzierter Umrahmung, die drei Mittelfenster aber enthalten erzählende Bilder von reichem Leben und glühender Farbenpracht, aus deren Zusammenklang Rot und Grün hervorleuchten.

Die romanische Monumentalkunst Kölns können wir aber nicht verlassen, ohne in die Gereonskirche zurückzukehren und hier in der Krypta einen Blick auf das noch im 11. Jahrhundert entstandene frühromanische Fußbodenmosaik mit Darstellungen aus dem Alten Testament zu werfen, von denen fünf dem Leben Samsons, drei der Geschichte Davids, eine Joseph und Potiphar gewidmet sind. Eckig und hart gezeichnet, sind sie an sich nicht eben glänzende Beispiele der Fußboden-Mosaikmalerei des Mittelalters; aber bei der Seltenheit der Erhaltung ähnlicher Werke vervollständigen sie doch unsere Vorstellung von dem malerischen Gesamteindruck der romanischen Kirchen.

Während die Buchmalerei des Rheingebiets im frühen Mittelalter (S. 105) maßgebend im Vordergrunde stand, sind ihre Entwickelungsphasen für das hohe Mittelalter noch nicht genügend aufgeklärt worden. An der Spitze der oberrheinischen Handschriften dieser Zeit steht der „Lustgarten" (hortus deliciarum), den die elsässische Klosterfrau Herrad von Landsberg zwischen 1165 und 1175 geschrieben und reich mit Abbildungen versehen hatte. Das berühmte Werk, das leider 1870 in Straßburg ein Raub der Flammen geworden, uns nach alten Zeichnungen aber von Charles Schmidt zurückgegeben ist, enthielt in Wort und Bild eine Zusammenstellung alles weltlichen und kirchlichen Wissens und Glaubens des hohen Mittelalters, soweit die gelehrte und begabte Frau es den Klosterjungfrauen zu übermitteln für nützlich und nötig hielt. Die Anzahl der Abbildungen war gerade hier zu groß, als daß sie alle in sorgfältiger Deckmalerei hätten ausgeführt werden können; gerade hier stehen daher

schwach oder kaum kolorierte Umrißzeichnungen neben Deckfarbenbildern von größter Pracht. Rot, Blau und Hellgrün herrschten in den Farben. Blattgold war nur spärlich verwandt. Die Künstlerin nahm die Vorbilder, wo sie sie fand. Kein Wunder daher, daß sich auch ihr oft die Verwertung byzantinischer, oft die Benutzung abendländischer Vorlagen nachweisen ließ. Das wichtigste war aber, daß sie auch häufig kecke Griffe in die Natur und ins Leben tat und eigene Anschauung in ihrer eigenen, freilich noch unbeholfenen Art zu verwerten suchte. Welchen Eindruck das Werk auf seine Zeitgenossen machte, zeigt sich schon in den Anleihen, die die Straßburger Glasmalerei bei ihm machte. Der „Hortus deliciarum“ war eben eine wichtige Urkunde auch des künstlerischen Könnens des hohen Mittelalters. Um 1200 entstanden zwei Evangelienbücher der großherzoglichen Bibliothek zu Karlsruhe, von denen das eine aus S. Peter im Schwarzwald, das andere aus Bruchsal, der Residenz der Bischöfe von Speier, stammt. Dieses ist das bessere. Ein Streben nach Belebung der alten überlieferten Bilder tritt auch hier in der Zeichnung hervor; und die Malerei ist in leichten Deckfarben mit roten Wangen- und Lippenandeutungen liebevoll durchgeführt. Dem Ende dieses Zeitraums aber entstammt das schöne Mainzer Evangelienbuch in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg. Die heiligen Gestalten erscheinen hier noch feierlich, ernst und erhaben; nur die Faltensprache beginnt schon unruhig zu werden. Köstlich ist das natürliche Blattwerk der Verzierungen; und in manche Bibelbilder mischen sich bereits Erinnerungen aus dem täglichen Leben. Wie lebendig ist das lauschende Volk im Bilde der Bergpredigt, das Gaukelvolk im Bilde des Tanzes der Salome dargestellt; und wie verblüffend ist die Verkürzung des herabschwebenden Engels im Himmelfahrtsbilde durchgeführt. Reicher an byzantinischen Motiven ist das gegen 1250 in Köln geschriebene Evangeliar der königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 9222), wogegen das Chronikon des Otto Scabinus (Kaiserbildnisse und Stammbaum) in derselben Bibliothek (Nr. 467), ein um 1250 in Aachen geschriebenes Buch, die byzantinischen Elemente mehr im Sinne der sächsisch-thüringischen Schule verarbeitet zeigt.



Stehender Engel. Schmelzmalerei vom Maurinusschrein in der Marienkirche der Schnurgasse zu Köln. Nach E. Renard.

Die kunstgewerbliche Malerei dieser Zeit können wir im Rheinlande nur in den romanischen Grubenschmelzarbeiten verfolgen (S. 181), deren Hauptsitz für ganz Deutschland Köln gewesen zu sein scheint, neben dem von einigen Siegburg genannt wird. Hauptsächlich kommen hier wieder die rheinischen Reliquienschreine in Betracht. Wichtig für die Geschichte der Schmelzmalerei sind zunächst der Schrein des hl. Heribert in der Heribertskirche zu Deutz, der der Mitte des 12. Jahrhunderts angehört, und der Schrein des hl. Maurinus in S. Maria in der Schnurgasse in Köln, der dem Ende des Jahrhunderts zugeschrieben wird. An jenem bezeichnen die 14 großen, in Schmelzmalerei auf goldenem Grunde ausgeführten Prophetengestalten, die die Pilaster zwischen den plastisch ausgeführten Sitzfiguren schmücken, am Maurinusschrein aber bezeichnen die vier großen Wächterengel (Abb. oben), die seine vier Ecken schmücken, die höchste Höhe der romanischen Schmelzmalerei Deutschlands. Renard sagt: „Die Figuren sind von einer Größe der Auffassung, einem sicheren, breiten Aufsetzen der Modellierung, die bei der Schwierigkeit der ganzen Technik, namentlich bei den starken Veränderungen im Brand, kaum wieder erreicht worden ist.“ Einer späteren, aber nicht weiter fortgeschrittenen Entwickelung gehören die zwölf großen figurenreichen Rundbilder aus dem

Leben des hl. Heribertus an, die den Deckel seines Schreines schmücken. Die gleiche Schule, wie diese, verraten Werke wie die Engelplakette aus Stablo im Hohenzollernmuseum zu Berlin. Alle diese deutschen Grubenschmelzarbeiten aber zeichnen sich durch ihren kühl und fein dem Goldton sich fügenden Farbenfünfklang: Hellblau, Dunkelblau, Grün, Gelb, Weiß, aus.

3. Die Kunst des hohen Mittelalters in Süddeutschland und Österreich von etwa 1050 bis 1250.

A. Die Baukunst.

Süddeutschland hat, abgesehen von den oberrheinischen Gebieten, die wir bereits kennen gelernt haben, im hohen Mittelalter der Baugeschichte weniger selbständige künstlerische Gedanken zugeführt als Mittel- und Westdeutschland. Im ganzen ging die fortschreitende Bewegung hier von Westen nach Osten. In Österreich drangen daneben auch auf geradem Wege lombardische Einflüsse herauf. Von größerer Bedeutung für die ganze süddeutsche Entwickelung war die Hirsauer Bauschule. Ehe wir sie kennzeichnen, müssen wir jedoch einen Blick auf die Entwickelung werfen, die sich hier außerhalb der Hirsauer Überlieferung vollzog. Charakteristisch für die süddeutsche Baukunst war eine Neigung, die Querschiffe fallen zu lassen, neben dem Hauptchor zwei Nebenchöre zu errichten, die Decken flach zu halten und die Türme an die Ostseite zu verlegen.


Ein Teil des Kreuzganges auf dem Nonnberge bei Salzburg. Nach W. Lübke.

Der ursprünglich doppelchörige Augsburger Dom (S. 94) zeigt in seinem jetzigen Zustand eine Verquickung der Baustile verschiedener Zeiträume. Der erhaltene Chor und das Querschiff liegen im Westen. Die Türme ragen im Osten; doch läßt sich die romanische Pfeilerbasilika der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts noch durchfühlen. — Der Freisinger Dom (1160—1205) war eine flachgedeckte Pfeilerbasilika ohne Querschiff mit Emporengalerie, zwei Westtürmen und einer durch das phantastische Bildwerk ihrer Säulen berühmten Krypta. — In Regensburg gehört die Emmeramskirche (S. 94) mit ihren Doppelchören und ihren Doppelkrypten zu den Bauten des werdenden romanischen Stiles. Das Portal des nördlichen Seitenschiffes, das zwischen 1049 und 1060 errichtet wurde, besteht aus zwei Nischen, die noch von streng antikisierender Pilasterarchitektur umrahmt werden. Überhaupt ist Regensburg neben Köln die an romanischen Kirchen reichste Stadt Deutschlands. Das Obermünster, das Niedermünster und die Schottenkirche, auf die wir zurückkommen, gehören zu den wichtigeren romanischen Bauwerken Deutschlands.

In Tirol sind vorspringende Portalbauten mit auf Löwen ruhenden Vordersäulen von der Lombardei aus eingeführt, z. B. in Schloß Tirol; weiter bis ins Salzburgische herein verbreiten sich reichgegliederte Säulenportale ohne Vorbau, aber doch mit Vordersäulen, die auf Löwen ruhen. Wichtig ist der älteste deutsche Kreuzgang in dem Nonnenkloster auf dem Nonnberge zu Salzburg (Abb. oben). Die Halbsäulen, auf denen seine rippenlosen Kreuzgewölbe ruhen, haben Würfelbasen, die umgekehrten Würfelkapitellen gleichen. Sächsische

Einflüsse dagegen scheinen sich in dem Stützenwechsel (zwei Säulen, ein Pfeiler) der heute in barocker Maskenhülle prangenden Peterskirche zu Salzburg (1127—31) und in der Klosterkirche zu Seckau (1142—95) geltend zu machen. Die wichtigste rein romanische Pfeilerbasilika Österreichs aber ist der Dom zu Gurk (1170—1218). Im Westen zeigt er zwischen zwei Türmen eine äußere Vorhalle, in deren Tiefe ein reiches Säulenportal liegt, dazu im Inneren die beliebte Westempore. Die Säulenknäufe sind mit Blattwerk, die Basen mit Phantasie-Eckknollen verziert. Berühmt ist seine „hundertsäulige" Krypta.

Nun aber die **Hirsauer Bauschule**, die zuletzt C. H. Baer im Zusammenhang untersucht hat! Das Benediktinerkloster Hirsau bei Calw in Württemberg war die Pflanzschule der cluniazensischen Bewegung in Deutschland. Seine Kirchen, die heute eine Trümmerstätte bilden, spiegelten, ins Deutsche übersetzt, die Formengabe der mittleren, als flachgedeckte Säulenbasilika errichteten, 981 geweihten Kirche von Cluny (S. 95) wider. Auf Befehl des Papstes Leo IX. wurde 1059 bis 1071 die Aureliuskirche in Hirsau erbaut, eine dreischiffige Säulenbasilika mit östlichem Querschiff und drei Apsiden, bis zu denen schon bald die Seitenschiffe zu Nebenchören verlängert wurden. Die westliche Vorhalle, die sich mit einer Emporengalerie nach innen kehrte, wurde von zwei vierseitigen Türmen eingefaßt. Das Mittelschiff war flach gedeckt. Die Seitenschiffe und die Vorhalle trugen schlichte Kreuzgewölbe. Die Säulen haben strenge Würfelknäufe ohne Halsring und steile attische Basen ohne Eckblätter. Der Aureliuskirche wurde die Peterskirche (1082—91) an die Seite gesetzt, eine durchweg flachgedeckte dreischiffige Säulenbasilika mit östlichem Querschiff. Über der Vierung erhob sich ein achteckiger Glockenturm. Gerade abgeschnitten war der Ostchor, dessen Wand nur von innen drei Nischen zeigte; Apsiden aber waren den Ostseiten der Kreuzarme vorgelegt.

Mit den Hirsauer Mönchen verbreitete sich die Hirsauer Baukunst über ganz Deutschland, hauptsächlich über Süddeutschland. Ihre Kirchen zeigen alle nahezu den gleichen Typus. In der Regel sind es flachgedeckte dreischiffige Säulenbasiliken ohne Krypten, aber mit östlichem Querschiff, mit dreischiffiger, oft gerade abgeschnittener Choranlage und mit einer Vorhalle zwischen Westtürmen, an deren Stelle manchmal ein Vierungsturm mit Osttürmen trat. Der Rundbogen herrscht noch ausschließlich; die Säulen tragen Würfelknäufe; die Basen, die anfangs auch hier ohne Eckknollen gebildet waren, nehmen diese auch hier nach und nach an. Würdig und ernst ist die Ausstattung. Lisenen und Bogenfriese sind selten; in der Nähe der Portale aber sprießt manchmal ein „phantastisches Fratzen-Bildwerk". Die meisten Bauten dieses Hirsauer Stiles sind zwischen 1082 und 1150 entstanden; nur wenige ragen in den Anfang des 13. Jahrhunderts hinein.

Normalkirchen Hirsauer Art sind oder waren in ihrer ursprünglichen Gestalt z. B. die Klosterkirchen zu Dissibodenberg, zu Gengenbach und zu Schwarzach, die Kirchen S. Gilgen zu Klein-Komburg und zu Stein am Rhein. Die Benediktinerkirchen zu Alpirsbach und Ellwangen nehmen auf Hirsauer Grundlage schon Maulbronner (s. unten) Einflüsse auf. Die zu Ellwangen, die 1233 vollendet war, ist die erste in allen Teilen eingewölbte große Basilika Schwabens. Verwandter Art ist der Dom zu Konstanz mit seinem geraden geschlossenen Chor in seiner 1054 bis 1089 errichteten Gestalt. Älter ist seine romanische Krypta; jünger sind seine Westtürme; seine Gewölbe sind spätgotisch. Das Münster von Schaffhausen aber, eine flachgedeckte Säulenbasilika mit geradem Chorschluß, der alle drei Chorschiffe umfaßt, ist ein charakteristischer Bau Hirsauer Art. Auch in Bayern, Franken und den angrenzenden Teilen Österreichs feierte die Hirsauer Bauschule glänzende Triumphe. In Bamberg

war z. B. die hochthronende Michaelskirche (1026 geweiht) freilich eine Pfeilerbasilika, im übrigen aber ein Musterbau der Schule. In Regensburg zeigt die unter dem Namen der Schottenkirche bekannte S. Jakobskirche, auf deren merkwürdiges Bildwerk wir zurückkommen, als flachgedeckte querschifflose Säulenbasilika mit westlichem Emporenbau und östlichen Türmen die Hauptmerkmale der Schule. In Würzburg gehört die S. Burchardskirche ihr an, deren Säulen noch aus schwerfälligen, eckblattlosen Basen emporsteigen.

In Österreich zeigt z. B. die Stiftskirche zu Seckau (1142—92; S. 250) einige Besonderheiten Hirsauer Art. Auch nach Sachsen und Thüringen aber erstreckten sich, wie die Kirchen zu Paulinzella (S. 211) und zu Hamersleben (S. 211) zeigen, die Ausläufer der Hirsauer Benediktiner-Kunst, die, wenn sie auch neue Baugedanken kaum gezeitigt, in der deutschen Baugeschichte doch eine einflußreiche Rolle gespielt hat.

Auf die cluniazensischen Benediktiner folgten auch in Deutschland die Zisterzienser; und auch die Zisterzienser brachten ihre eigene Bauweise nach Deutschland, die, so schlicht und einfach sie war, doch noch tiefer als die cluniazensische in die Weltgeschichte der Baukunst eingriff. Wie überall, bezeichnet sie auch diesseit des Wasgaues den Übergang zur Gotik. In Franken zeigt die Zisterzienserkirche zu Ebrach bei Bamberg (1126 gestiftet) dieselbe Chorbildung wie die etwas jüngere Kirche zu Riddagshausen bei Braunschweig (S. 214). Bronnbach bei Wertheim besitzt in seiner 1151 gegründeten Zisterzienserklosterkirche den ersten deutschen Bau, der bei romanischen Einzelformen durchweg spitzbogig gewölbt wurde. Der zisterziensische Muster- und Meisterbau Schwabens, ja Süddeutschlands aber, der freilich in seiner reichen Pracht schon über die Bescheidenheit der Ordensregeln hinausreicht, ist die Zisterzienserabtei Maulbronn in Württemberg, die 1146—78 im romanischen Stil errichtet, seit 1210 aber, wie Paul Schmidt gezeigt hat, im Übergangsstil erweitert und umgebaut wurde. Die Kirche ist eine kreuzförmige, ursprünglich flachgedeckte Basilika mit breitgestrecktem, gewölbtem Chor, hinter dessen geradlinigem Abschluß sich, zurücktretend, an jeder Seite der Mittelkapelle drei Nebenkapellen verstecken. Das Äußere ist noch schlicht romanisch mit Lisenen und Rundbogenfriesen geschmückt. Im Inneren kommen Säulen mit Würfelkapitellen, Rundbogen- und Kreisfenster, aber auch Spitzbogenfenster vor. Der Meister der Ostteile, mit denen begonnen wurde, verließ den Bau 1171, um die Ostteile des Domes zu Worms (S. 233) auszuführen. Außerordentlichen Einfluß aber gewannen gerade die nachromanischen Teile des Abteibaues, deren Meister, in der Regel Bohnensack genannt, auswärts z. B. den „Bischofsgang" im Chor des Magdeburger Domes (S. 213) ausführte. Ein Wunder seines geistreichen Stils ist das „Paradies", die westliche Vorhalle, der Maulbronner Kirche mit ihren Kleeblattbogen-Fenstern, mit ihren Schaftring- und Kelchkapitell-Säulen und mit ihren rundbogigen Kreuzgewölben, deren diagonale Rippen in eigenartiger Gestaltung tiefer herabhängen als die Gurtbogen. Herrlich ist der Kreuzgang, besonders sein noch im Übergangsstil gehaltener Südflügel, und von großer Schönheit, lehrreich zugleich als zweischiffige Räume, sind eine Reihe der Klostersäle, das Herrenrefektorium und das Laienrefektorium, der Kapitelsaal und andere Räume. Alle Einzelheiten sind frisch und fein durchgeführt. Die stille ernste Klosterwelt wird hier unvermerkt zu einer reichen, heiteren Schönheitswelt.

Wichtige Zisterzienserkirchen liegen dann noch in Österreich; und die drei bedeutendsten von ihnen, die zu Heiligenkreuz, zu Lilienfeld und zu Zwettl, sind, wie die zu Maulbronn, durch malerische Kreuzgänge im Übergangsstil ausgezeichnet.

Übrigens war der Übergangsstil auch in Süddeutschland und Österreich natürlich nicht an die Zisterzienserklöster gebunden. Dem Übergangsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören die älteren Teile der ehrwürdigen Sebalduskirche zu Nürnberg an. Nachklänge der rheinischen Schule und zugleich französische Anklänge aber bietet der Dom zu Bamberg, der, wenn seine Einzelbildungen, abgesehen von seinen großartigen Bildwerken, auch nicht besonders frisch und fein erscheinen und seine vier Ecktürme zu regelmäßig steif gestellt wirken, als Ganzes genommen doch das schönste erhaltene Bauwerk des hohen Mittelalters im inneren Deutschland ist. Der unter Heinrich II. 1012 gegründete Bau mit zwei Chören, zwei Krypten und westlichem Querschiff wurde 1081 durch eine Feuersbrunst zerstört. Der erhaltene, dem Übergangsstil angehörige dritte Bau, eine zwar gewölbte, aber noch immer doppelchörige Pfeilerbasilika mit westlichem Querschiff, wurde 1192 begonnen, 1237 geweiht. Die kleinen Ecktürmchen, mit denen die erst 1274 vollendeten Westtürme besetzt sind, erinnern an die Kathedrale von Laon. Die prächtigen Portale und die Fenster des Ostbaues sind noch rundbogig geschlossen; im Westbau und an dem oberen Teil der Türme sind sie spitzbogig. Im Inneren (Abb. oben) tragen die Pfeilervorlagen spitzbogige Scheidebogen und Kreuzgewölbe, die mit Rippen versehen sind. Die Gesamtwirkung ist von außen mehr romanisch, von innen mehr gotisch. Berühmt ist der Kreuzgang bei der Emmeramskirche zu Regensburg mit dem in Deutschland in dieser Zeit verhältnismäßig seltenen Zickzackornamente an seinem nördlichen Eingangsportal.



Das Innere des Domes zu Bamberg. Nach Photographie von Haaf in Bamberg.

In Österreich führt der Übergangsstil uns geradeswegs nach Wien und zum Stephansdom, dessen romanischer Vorgänger 1141 geweiht worden war. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts wurde an dem erhaltenen Prachtbau gearbeitet, dessen älteste Teile noch romanisch genannt werden können. In der Bogenlaibung der rundbogigen „Riesenpforte" der Westfassade wiederholen sich die Zickzackornamente von S. Emmeram in Regensburg.

Recht reich entwickelt sich der Übergangsstil in Böhmen und Mähren. Die schlichtere Benediktinerkirche zu Trebitsch und die reichere Abteikirche zu Tischnowitz zeigen noch romanische neben gotischen Bildungen; doch gewinnt der Übergangsstil gerade an den Orten, wo ein rein romanischer Stil ihm nicht vorausgegangen, den Charakter der werdenden Gotik.

An weltlichen Bauten romanischer Zeit ist Süddeutschland nicht so reich wie Mitteldeutschland. Selbst von der Burg zu Nürnberg und der Burg Tirol ist nicht viel baukünstlerisch Bedeutsames mehr zu sehen. Einige romanische Wohnhäuser haben sich in Regensburg erhalten. Das schönste romanische Tor, von zwei Türmen über einer Rundbogengalerie überragt, aber steht zu Komburg bei Schwäbisch-Hall. Rundbogenfriese, Lisenen, Säulen mit Würfelkapitellen und attischen Basen sind auch hier die Elemente der Formensprache. Aber auch die wenigen romanischen Baureste dieser Gegenden lassen ahnen, wie gleichmäßig in sich vollendet und doch wie abwechselungsreich in der Anwendung die Formenwelt war, die in jenen Tagen nicht nur Kirchen und Klöster, sondern auch Rat- und Wohnhäuser, Tore und Brücken umfaßte.

B. Die romanische Bildnerei Süddeutschlands und Österreichs.

Etwas anders als in den sächsischen Gegenden und im Rheingebiet entfaltete die Bildnerei des hohen Mittelalters sich im eigentlichen Süddeutschland und in Österreich. Von französischem Einfluß kann hier, abgesehen von Franken, dessen Gewässer dem Rheine zuströmen, nicht die Rede sein, eher von lombardischem. So weit sich nicht auch hier byzantinische Einwirkungen nachweisen lassen, die jedoch nur in Einzelfällen zu betonen sind, entwickelte die Bildnerei dieses Zeitalters sich auf der gegebenen frühmittelalterlichen Grundlage in ziemlich selbständigem Ringen.

In Augsburg und Regensburg finden wir zunächst einige Arbeiten, die noch der Mitte des 11. Jahrhunderts angehören. Vorweg sind die Bronzereliefplatten zu nennen, mit denen die jetzt am Südportal angebrachte Tür des Augsburger Domes geschmückt ist (Abb. S. 254). Von den 35 Verkleidungstafeln sind mehrere in Wiederholungen doppelt verwandt worden. Auf glattem Grunde enthalten viele nur eine einzige Gestalt; aber auch die belebteren Vorgänge sind nur mit wenig Figuren und fast ohne Beiwerk erzählt. Heidnische Gegenstände, wie der Kentaur, der auf Löwen schießt, wechseln mit biblischen, wie der Erschaffung Evas und Simsons Kampf mit dem Löwen. In ihrer Gesamtheit stellen sie doch wohl Sündenfall und Erlösung in mittelalterlicher Symbolik dar. Die Frau, die den Hühnern Futter streut, ist jedenfalls ein Sinnbild der Kirche. Die Gestalten sind nicht übel gemessen, nicht schlecht verstanden, nicht empfindungslos wiedergegeben. Wie altertümlich aber ihr Stil ist, zeigen z. B. ihre Profilbildungen, bei denen die Augen, wie in der archaisch-griechischen Kunst, von vorn dargestellt werden. Die Gewänder sind auffallend ruhig und faltenlos. Überall tritt ein eigentümliches Gemisch von Unbeholfenheit und Streben nach freier Bewegung zutage.

In Regensburg gehören die bemalten Holzgestalten in der Vorhalle der Emmeramskirche hierher: am Mittelpfeiler zwischen den Türen Christus im roten Gewand mit dem

Brustbild des Stifters im Rundrahmen zu seinen Füßen; an den Seitenpfeilern neben den Türen der hl. Emmeram auf der einen, der hl. Dionys auf der anderen Seite, würdige, ruhige, aber auch steife und leblose Gestalten mit schematisch abgeteiltem, nicht gelocktem Haar und glotzäugigen Gesichtern. — An hundert Jahre jünger ist die Steinplastik an der Schottenkirche (Jakobskirche) zu Regensburg. Schon an den Säulenkapitellen und -Basen des Inneren erscheinen allerlei Tiergestalten; vorn an der Fassade über und neben der Nordtür der Kirche aber treiben sie, ähnlich wie an der Fassade von S. Pietro in Spoleto (S. 145), geradezu einen tollen Spuk. Im Bogenfeld freilich thront Christus zwischen Jakobus und Johannes dem Täufer; und steife Reihen würdiger Apostel und Kirchenväter schließen sich an den Wänden an; dann aber das Weib mit drei Fischschwänzen neben den schottischen Missionaren, zwei Menschen neben zehn Löwen, Drachen- und Löwengeschichten neben Bildern des Heilands und der Jungfrau: alles formlos in seiner Gestaltung, vieles inhaltlich ein Rätselspiel. Daß hier jedoch nicht mit Sighart an die nordische Götterdämmerung, sondern mit Goldschmidt an die Psalmensprache gedacht werden muß, ist einleuchtend.


Ein Stück der Augsburger Domtür.
Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.
Vgl. Text, S. 253.

Ähnlich muten uns die Bildwerke der Krypta des Domes zu **Freising** an, die der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören. An Basen und Kapitellen der 24 Säulen und 21 Halbsäulen sind die verschiedensten Tier- und Menschenleib-Motive verteilt. Das wunderbarste dieser Schaustücke aber ist die Mittelsäule, eine „Tiersäule“ (Abb. S. 255) in klarster Ausprägung, an allen Seiten von der Reliefdarstellung eines wilden Gedränges mit Drachen kämpfender Menschen in derber, aber lebendiger Formensprache umzogen. Die Rettung des Menschen aus dem Rachen des Drachen spielt auch hier eine Rolle; und gerade hier wirken Bilderinitialen des Albanipsalters (S. 206) fast wie unmittelbare Vorbilder. In der derben künstlerischen Gestaltung sehen wir gerade hier ein wirkliches Deutschtum sich regen, wie denn auch ein Meister deutschen Namens, Liutprecht, sich an einem Kapitelle dieser Krypta nennt.

Als Vorläufer dieser Regensburger und Freisinger Arbeiten gelten die aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammenden phantastischen Bildwerke der Klosterkirchen zu Münchsmünster (jetzt an der Friedhofsmauer zu Landshut) und Biberg. Schon durch das Regensburger Schottenportal beeinflußt aber erscheint die Bogenfeldgruppe vom Ende des 12. Jahrhunderts am Münsterportal zu Moosburg, die Christus zwischen Heiligen und seitwärts knieenden Stiftern darstellt.

Als „Spätling" der Freisinger Richtung dagegen bezeichnet Riehl die phantastische Plastik des um 1250 entstandenen Kreuzgangs der Stiftskirche zu Berchtesgaden, wogegen die freieren und reineren Bildwerke des S. Zenoklosters bei Reichenhall aus derselben Zeit nur noch vereinzelte Nachklänge dieser wilden Richtung zeigen.

Den freieren und zahmeren Stil bilden dann die Skulpturen einiger westlicherer Orte Bayerns weiter. Der Mitte des 13. Jahrhunderts gehören die nahezu lebensgroßen Sitzfiguren des Heilands, seiner Mutter und seiner Jünger im Münchener Nationalmuseum an, die von den Chorschranken der Klosterkirche zu Wessobrunn stammen. Die Köpfe zeigen regelmäßige, aber nicht ausdruckslose Züge, die Gewänder einen freien, aber doch harten Fluß. Riehl hat recht, Einflüsse von den Nord- und Südportalen zu Chartres, die man auch hier wittern wollte, abzuweisen. Den gleichzeitigen Bildwerken von Wechselburg und Freiberg gegenüber aber erscheinen diese Gestalten roh und leblos. — Gleichzeitig entstanden die Bildwerke der zweistöckigen Trausnitzkapelle über Landshut. An den Pfeilern zur Rechten und Linken der unteren Chornische stehen die hl. Barbara und die hl. Katharina. An der Wand zur Linken prangt das Relief der Verkündigung. Am wichtigsten aber sind die großen Sitzgestalten an der oberen Chorbalustrade, Christus, Maria und Johannes zwischen den zwölf Aposteln, die die ganze Breite der Kapelle füllen und wohl als die Hauptfiguren des Jüngsten Gerichts gemeint sind. In ihrer freieren Gestaltung zeigen auch sie schon den frühgotischen Charakter. Die großen, lebensvollen, leise lächelnden Köpfe tragen einen selig überredenden Ausdruck. Die Bemalung ist überall gut erhalten, wenn auch teilweise erneuert.



Die „Tiersäule" in der Krypta des Domes zu Freising. Nach J. Sighart. Vgl. Text, S. 254.

Weniger bedeutend sind die gleichzeitigen bemalten Grabfiguren in der Afrakapelle zu Seligenthal in Landshut. Überhaupt können die Grabsteine dieses Gebietes sich nicht mit denen der sächsischen Gegenden messen. Sehr unbeholfen ist der Grabstein Otto Semosers (gest. 1231) im Dome zu Freising, und auch die um 1200 entstandenen ältesten Bischofsgräber im Dome zu Würzburg sind noch starr und leblos.

An großen Holzkruzifixen fehlt es auch in Bayern nicht. Sammlungen solcher Kreuze befinden sich z. B. im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Nationalmuseum zu München. Ihre alten Bemalungen haben sich meist erhalten. Besonders gut kann man an denen des Nationalmuseums die uns schon bekannte Entwickelung (S. 242) verfolgen. Auch hier sieht man, wie erst allmählich die Augen des Gekreuzigten sich schließen, der Kopf sich neigt, die Füße sich übereinanderlegen. Aber auch einige hölzerne Sitzbilder der Madonna in diesen Sammlungen geben uns lehrreiche Aufschlüsse über die allmählichen Fortschritte der bildnerischen Empfindung dieses Zeitalters.

Von Bayern müssen wir nun aber noch einen Blick nach dem Westen, dem Osten und dem Norden Süddeutschlands werfen. Nicht in den rheinischen, sondern in den süddeutschen Zusammenhang gehören im Westen die Bildwerke des Großmünsters zu Zürich: am Äußeren des Nordportals die teils starren, teils schwerfällig phantastischen Gebilde des zwölften, im Kreuzgang die abenteuerlichen, teils wilden, teils possenhaften Bildwerke vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Im Osten kommt am Stephansdom zu Wien das harte, ausdruckslose,

von Engeln gehaltene Heilandsbild im Bogenfeld des „Riesentors" in Betracht, dem die leblosen Halbfiguren von Heiligen am Architrav entsprechen. Am Südportal der Magdalenenkirche zu Breslau (um 1226) ringen biblische und phantastische Darstellungen in barbarischer Formensprache mit anmutigen Ziermotiven. Reiner und edler ist der nach 1238 entstandene bildnerische Portalschmuck der Klosterkirche zu Tischnowitz in Mähren, dem sich die verwandten Bildwerke vom Portal der Kirche zu S. Jak in Ungarn anschließen. Von den Verzierungen, die in Tischnowitz die figürlichen Darstellungen (Christus im Bogenfeld, die zwölf Apostel am Gewände) umspielen, sagte Lübke: „In die geschmeidigen Arabeskenranken des romanischen Stils



Prophetengruppe vom Georgenchor des Domes zu Bamberg. Nach Photographie von Haaf in Bamberg. Vgl. Text, S. 257.

mischt sich auf geistvolle Weise der naturalistische Blätter- und Blumenschmuck der jungen Gotik, so daß die Herbstflora der früheren mit den Frühlingsblüten der neuen Zeit verbunden ist."

Nördlich von Altbayern aber treffen wir in Franken die bedeutendste monumentale Bildhauerschule Süddeutschlands. Ihr Hauptsitz ist Bamberg. Mit der Bauhütte des Bamberger Domes war offenbar eine bedeutende Bildhauerwerkstatt verbunden, die mehrere Geschlechter hindurch eine reiche und vielseitige Tätigkeit entfaltete. Über die Bamberger Domskulpturen hat sich im letzten Jahrzehnt im Anschluß an die verdienstvolle Arbeit Weeses über sie ein umfangreicher Schriftenwechsel entwickelt, an dem sich Goldschmidt, Franck und Vöge erfolgreich beteiligt haben. Wir müssen die ältere Schule, die in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts arbeitete, von der jüngeren Schule, die erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, hier, wie in Magdeburg und in Straßburg, scharf voneinander trennen. Zur älteren Schule gehören am Äußeren des Domes die Muttergottes im Bogenfeld über der

Nordtür des Ostchors (der „Gnadenpforte") und die Gestalten am linksseitigen Gewände des am Karolinenplatz gelegenen Haupttors (der „Fürstentür"). Die Bogenfelddarstellung (das Jüngste Gericht) und die rechtsseitigen Gewändefiguren dieser „Fürstentür" stehen im Übergang zum späteren Stil, zu dessen Hauptwerken die weiblichen Gestalten der Kirche und der Synagoge rechts und links oben neben dem Bogenfeld gehören. Die genannten Gewändefiguren des Hauptportales, von denen nur die zur Linken den unverfälschten alten Bamberger Stil zeigen, stellen die Apostel dar, die auf den Schultern der Propheten stehen, eine etwas unglückliche Übersetzung eines Sprachbildes in die Bildsprache. Die Hauptwerke der älteren Bamberger Schule aber befinden sich im Inneren des Domes. Sie schmücken die Nordseite und die Südseite der Schranken des Ostchors, der als „Georgenchor" bekannt ist. Vorn stehen hier an der Nordseite das Relief der Verkündigung, an der Südseite das des Erzengels Michael. Dann folgen unter Scheinarkaden an jeder Seite sechs Paare von Aposteln und Propheten (Abb. S. 256). Unter jedem Bogen ist einer der Apostel in lebhaftem Wechselgespräch mit einem Propheten dargestellt. Gerade hier ist die Einwirkung der Prophetenspiele besonders deutlich. In den Köpfen von kräftigem Eigenleben, in den Gebärden von großer, derber Natürlichkeit und dramatischer Lebendigkeit, nur im Faltenwurfe von hergebrachter Unselbständigkeit, gehören diese Gruppen, trotz der Kanten, Brüche und Härten ihres Stiles, zu den gewaltigsten Schöpfungen vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Die französischen Einflüsse, die man in ihnen nachzuweisen versucht hat, sind schwerlich anzuerkennen; die byzantinischen Einflüsse sind nur für einzelne, der Kleinkunst entlehnte Motive, namentlich im Faltenwurf, zuzugeben. Die gegenwärtig wieder herrschende Sitte, jede künstlerische Eigenart in Einflüsse aufzulösen, muß auf ihr berechtigtes Maß zurückgeführt werden. Wir erkennen in der älteren Bamberger Werkstatt, die sich dann auch in Nachbarorten, wie Öhringen, verfolgen läßt, mit Franck eine im wesentlichen einheimische fränkische Schule der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; und wir bewundern zunächst deutsche Sprödigkeit, deutsche Kraft und deutsche Frische in ihren Schöpfungen.


Hostienteller im Stifte Wilten bei Innsbruck.
Nach J. von Falke. Vgl. Text, S. 258.

Auch an Werken des kunstgewerblichen Bronzegusses fehlt es im Gebiete der süddeutschen Kunst dieses Zeitraumes nicht; wenngleich diesen beweglichen Werken gegenüber die Frage, in welcher Gegend Deutschlands sie gegossen worden, manchmal offen bleibt. Die Kirche der Benediktinerabtei Komburg bei Schwäbisch-Hall besitzt einen mächtigen, reich mit Bildwerk geschmückten Kronleuchter der Hildesheimer und Aachener Art (S. 243) aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Der Dom zu Prag hütet den berühmtesten aller Kandelaberfüße dieses Zeitraumes. Löwen und mehrköpfige Flügeldrachen bedrohen nackte männliche Gestalten, die auf ihnen reiten, und schnappen nach den Füßen bekleideter Männer, die ruhig mit ausgebreiteten Armen zwischen ihnen sitzen. Wie so oft in der romanischen Kunst Deutschlands, wird hier der Kampf der Mächte des Lichtes gegen die Mächte der Finsternis versinnlicht. Im

Stifte Wilten bei Innsbruck aber werden ein Hostienteller (Abb. S. 257) und ein Kelch bewahrt, die zu den vorzüglichsten deutschen Goldschmiedearbeiten des 12. Jahrhunderts gehören. Im Rund des Tellers befindet sich die Hochreliefdarstellung des Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und den vier Evangelistenzeichen. Der Kelch aber ist reich mit eingravierten und niellierten Darstellungen jener Art bedeckt, die wir (S. 243) als Vorläufer der Kupferstechertechnik bereits gewürdigt haben.

C. Die Malerei Süddeutschlands und Österreichs von 1050 bis 1250.

Im außerrheinischen Süddeutschland haben sich Wandgemälde von Bedeutung aus romanischer Zeit fast nur in den Alpenländern erhalten. Von den diesseit des Berggebietes dem süddeutschen Boden entsprossenen Wandmalereien, die Janitschek in diesem Zusammenhang nennt, sind die Regensburger schon jetzt wieder untergegangen, sind die biblischen Darstellungen in der Schloßkapelle zu Forchheim bei Bamberg und in der Kirche des benachbarten Dornstadt, obgleich sie bereits dem 13. Jahrhundert angehören, noch starr und leblos, erzählen aber die zwölf mäßig erhaltenen Wandbilder aus dem Kreuzgang des Klosters Rebdorf bei Eichstädt, jetzt im Nationalmuseum zu München, die Geschichten Daniels und seiner Genossen in so manierierten Bewegungen, daß sie ans Ende des 13. Jahrhunderts herabgerückt werden müssen. In den österreichischen Alpenländern dagegen haben sich wirklich einige romanische Kirchenmalereien von Bedeutung erhalten. Schreiten wir hier von Norden nach Süden, so treffen wir zunächst im Läuthaus der Stiftskirche von Lambach auf biblische Darstellungen, die ihrer ruhigen, steifen Haltung nach noch dem 12. Jahrhundert zugewiesen werden müssen. Die gleiche Zeit verraten die jugendlichen Heiligengestalten in der Turmhalle auf dem Nonnberge bei Salzburg, klar gefaßte, aber schematisch starre Halbfiguren ohne innere Erregung. Bewegter und anmutiger schon sind die Wandgemälde vom Ende des 12. Jahrhunderts in der Johanneskirche zu Pürg bei Aussee: an den Wänden des Langhauses zu unterst gemalte Teppiche, in der Mitte Bibelbilder, oben neben den Fenstern hüben die klugen, drüben die törichten Jungfrauen; im Chor überlebensgroße Heiligengestalten, über denen das Lamm Gottes in der Mitte des Gewölbes erscheint. Weiter südlich, in Kärnten, aber ist der Dom zu Gurk durch die spätromanischen Wandgemälde seines Nonnenchors berühmt, die, zwischen 1251 und 1279 geschaffen, freilich schon dem folgenden Zeitraum angehören, aber nicht losgelöst werden können von der romanischen Entwickelung, an deren Ende sie stehen. Auf blauem Grunde sind sie großzügig in gemalter Rundbogenarchitektur verteilt. Von den beiden Gewölbe-Jochen stellt das östliche in seinen vier Kuppen das Erdenparadies mit dem Sündenfall, das westliche das himmlische Jerusalem mit dem Lamm Gottes im Mittelpunkt dar. An den Schildbogen des westlichen Gewölbes sind Geschichten des Neuen Testamentes geschildert; als Hauptbild aber erscheint im Bogen der Ostwand die Herrlichkeit der zwischen den Tugenden und den Propheten thronenden Muttergottes (Abb. S. 259). Die schlanken, bewegten Gestalten, selbst die ganz nackten, übrigens kaum voneinander unterschiedenen Adams und Evas, sind verhältnismäßig rein in der Zeichnung. Die Gewandung aber ist unruhig, eckig und brüchig, wenn auch dem innerlich bewegten Ganzen im Zeitstil angepaßt. Diese zackigen Umrisse der Gewandfiguren kennzeichnen überall das Ende des deutsch-romanischen Stiles. Weiter im Südwesten treten uns in der katholischen Burgkapelle zu Hocheppan einige zuerst von Dahlke beschriebene, von streng romanischen Zierflächen umrahmte Bilder entgegen, von denen wenigstens die Madonna der Apsis in ihrer starren Ruhe

noch der Mitte des 12. Jahrhunderts angehört. Im bewegteren Stil der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist die Herrlichkeit des auf dem Regenbogen thronenden jugendlichen Heilandes in der Kirche der Abtei Marienberg im Vintschgau dargestellt. Ein fremdartiges, vielleicht auf einen italienischen Meister zurückgehendes Leben aber macht sich in den unruhig bewegten, schon in die Folgezeit hinüberweisenden Fresken des hl. Christophorus, der Anbetung der Könige und der Kreuzigung in der Johanneskapelle zu Brixen geltend, während die phantastischen Fabelwesen, die in der Chorkapelle der Jakobskirche zu Tramin den hehren Apostelgestalten gegenüber die sündige Natur vertreten, uns jetzt schon als alte Bekannte erscheinen.



Maria in der Glorie. Ein Teil des Wandgemäldes im Nonnenchor des Domes zu Gurk. Nach R. Borrmann. Vgl. Text, S. 258.

In der Geschichte der Glasmalerei spielte das Kloster Tegernsee in Südbayern, das nach den Schriftquellen um 1000 figürliche Glasgemälde besaß, eine Hauptrolle, bis aus anderen Schriften für Zürich und mit größerer Sicherheit für Werden a. d. Ruhr (S. 246) noch frühere Glasgemälde dieser Art nachgewiesen wurden. Jedenfalls steht es fest, daß der Benediktinerabt Gozbert von Tegernsee sich um 1000 der farbigen Glasgemälde (picturarum) seiner Kirche rühmte, zugleich aber zugestand, daß sie nicht in Tegernsee, sondern auswärts (vielleicht in Regensburg) hergestellt worden seien; nicht minder fest steht aber auch, daß, nachdem bald darauf Glasmaler nach Tegernsee berufen worden waren, hier in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine Schule der Glasmalerei bestand, deren Werke sich nicht erhalten haben. Erhalten aber haben sich im Langhause des Domes von Augsburg fünf Glasfenster aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, in denen wir, was man auch dagegen eingewandt hat, nach wie vor die ältesten erhaltenen figürlichen Glasgemälde sehen. In geschmackvoll ruhiger Umrahmung, späteren größeren weißen Fenstern eingefügt, stellen sie in Schwarzlottechnik die Einzelgestalten Moses', Davids (Abb. S. 260), der Propheten Jonas, Daniel und Hosea dar. Alle tragen Hüte und Mäntel von verschiedenen leuchtenden Farben und halten Spruchbänder in den Händen. Im Gesamteindruck, der licht und festlich ist, herrschen Rot, Grün und Gelb; Blau spielt hier keine Rolle. Nicht minder bedeutend in ihrer Art aber sind die um 1200 entstandenen, graugrün in graugrün gehaltenen Fenster des Kreuzganges und des Südflügels des Zisterzienserstiftes Heiligenkreuz im Wiener Walde. Den strengen Ordensvorschriften entsprechend, verzichten sie auf figürliche Darstellungen und bunte Farbenpracht, aber ihre Bandstreifen, ihr Rankenwerk, ihre schlichten Ziermuster, in denen lebhaftere Farben nur als sparsame Würze erscheinen, zeigen die romanische Zierkunst auf der Höhe vornehm-ruhiger Ausbildung.

Die Anfänge der Tafelmalerei vertritt in Süddeutschland ein Altaraufsatz aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die Rosenheimer Tafel im Nationalmuseum zu München. Auf schwarzem Grunde ist die Krönung Marias dargestellt. Christus, der seine Mutter krönt,

thront in der Mitte, an jeder Seite sitzen sechs Apostel. Die Umrisse sind schwarz; rote Backen- und Lippenflecke vertreten die Modellierung; mit dem Soester Altaraufsatz (S. 227) kann das Werk sich nicht messen. Die süddeutsche Grubenschmelzmalerei des 12. Jahrhunderts zeigen im Domschatz zu Wien vier Eckplatten, von denen die eine in guter Technik, aber unruhiger und verzerrter Zeichnung die Segnung Ephraims und Manasses durch Jakob darstellt. Die deutsche blaugrüne Tonart beherrscht auch sie. Die Hauptwerke romanisch-deutscher Kunststickerei aber, die sich in Süddeutschland erhalten haben, sind die prachtvollen Priestergewänder aus S. Blasien in S. Paul in Kärnten und der vollständige Altar- und Priesterornat im Nonnenstift von Goeß in Steiermark.

Größere Reihen unter sich zusammenhängender Bilder treten uns in Süddeutschland in der Buchmalerei dieses Zeitraumes entgegen; und hier eröffnet sich uns plötzlich eine weite Aussicht auf blühende Gefilde, in denen neben der kirchlichen Kunst auch bereits eine reiche Saat weltlicher Malerei sprießt. Die Bücher der mittelhochdeutschen Dichter, die hauptsächlich im Süden Deutschlands entstanden, prangen im Schmuck zahlreicher Abbildungen, bei deren Ausführung die abendländischen Künstler, auf sich selbst angewiesen, ein reiches Können entfalteten, aus Sparsamkeit und Bequemlichkeit jedoch, wie wir mit Haseloff gegen Janitschek annehmen, auf die sorgfältige Durchführung mit Deckfarben verzichteten und jene Umrißzeichnung auf farbigem Grunde ausbildeten, die die Figuren zunächst aussparte, dann aber oft nur mit roten Backen und Lippen, oft mit leichten Gewandfarben antönte; und um auch die Umrißzeichnung als solche farbig zu gestalten, wechselte man in ihr — ein recht schablonenhafter Notbehelf — mit schwarzen, roten, violetten und grünen Linien ab. Eines der ältesten dieser Dichterbücher ist das „Rolandslied" des Pfaffen Konrad in der Heidelberger Universitätsbibliothek. Der Federzeichenstil tritt hier noch ohne alle Farbenzutaten in schlichten, derben schwarzen Umrissen auf. Zu den schönsten dieser Dichterbücher aber gehört das „Liet von der Maget" des Wernher von Tegernsee in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Um 1175 entstanden, sind die 85 Lieder dieses Buches mit roten und schwarzen Umrißlinien aus farbigen Gründen ausgespart. So schwach es mit der Formenkenntnis des Künstlers im einzelnen bestellt ist, die leidenschaftliche innere Bewegung, die er den Gebärden und selbst dem Gesichtsausdruck seiner Gestalten zu geben weiß, sucht ihresgleichen in der ganzen Kunst jenes Zeitalters. Ähnlich in der Technik, aber derber, selbständiger und unbeholfener in der Formengabe sind die Abbildungen in Heinrich von Veldegkes „Eneide" in derselben Sammlung, im „Welschen Gast" des Thomasin von Zirclaria der Heidelberger Bibliothek und in den Vagantenliedern der Münchener Staatsbibliothek (Cod. pict. 73), die eine Fülle anmutiger sittenbildlicher Darstellungen bieten. Hier wechseln schwarze, rote und grüne Umrisse auf meist blauem Grunde; aber auch die Gewänder sind hier und da farbig angetuscht (Taf. 24).



Das Davidfenster im Dom zu Augsburg. Nach B. Bucher. Vgl. Text, S. 259.

Die Münchener Tristanhandschrift (Cim. 27) endlich, die der Mitte des 13. Jahrhunderts schon nahe steht, stellt ihre Umrißbilder abwechselnd auf roten, grauen und blauen, manchmal auch grünen oder gelben Grund. Die Frauenköpfe zeigen hier anmutig rundliche Formen, die Gestalten manchmal schon einen Anflug von gotischem Schwunge; im ganzen aber ist die Zeichnung, die vielfach mit Farben gefüllt wird, trotz ihrer Flüchtigkeit noch unfrei und eckig.





Taf. 24. Brettspiel (oben) und der Tod Didos (unten).

Aus dem „Vagantenlieder"-Kodex der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Nach Originalkopie von Th. Cronberger.

Von den süddeutschen Büchern religiösen Inhalts begnügen sich die Legendenbücher und andere Werke, die sich an weitere Volkskreise wenden, mit der gleichen andeutenden Technik, wenn hier und da auch reichlichere Farbenfüllungen zu Hilfe genommen, ja hervorragende Bilder in Deckfarben ausgeführt werden. Diese Richtung spricht sich deutlich im „Dialog über das Kreuz Christi" aus, einer gegen Ende des 12. Jahrhunderts zu S. Emmeram in Regensburg geschriebenen Handschrift der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 141,159), und sie läßt sich lehrreich im „Leben Heinrichs und Kunigundens" der Bamberger Stadtbibliothek weiterverfolgen. Hier ist nur das noch dem 12. Jahrhundert entstammende Widmungsblatt in Deckfarbe auf Goldgrund gemalt. Besondere Zweige dieser Richtung bilden dann einerseits die im Kloster Zwifalten entstandenen Bücher, die der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart angehören, anderseits die im Kloster Scheiern vom Mönch Konrad in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschriebenen Werke, die in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt werden. Neben den Federzeichnungen, die mit schwarzen oder farbigen Umrissen wie ausgespart auf dem grünen und blauen Grund stehen, enthalten die fünf Hauptbücher des Meisters Konrad auch einige Deckfarbenbilder, die jedoch, wie das Marienbild in der „Mater Verborum" (Nr. 17,403), noch nicht auf goldenen, sondern auf blauen Grund gesetzt sind. Einen dritten Zweig dieser und der weiteren Entwickelung lernen wir in den zahlreichen Handschriften der Stiftsbibliothek zu Engelberg kennen, in denen Robert Durrer die Besonderheiten einer Malerschule von Engelberg nachgewiesen hat.

Die kirchlichen Hauptbücher, Evangelien, Psalterien und Meßbücher, dagegen wurden im romanischen Zeitalter auch in Süddeutschland ganz mit Deckfarben geschmückt und in wachsendem Maße mit Goldgrund ausgestattet. Noch der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehören die Werke einer böhmischen Malerschule an, die Lehner zusammengestellt und herausgegeben hat. Das Hauptwerk bleibt der „Wyschebrader Kodex", das Krönungsevangelistar des Königs Wratislaw, in der Universitätsbibliothek zu Prag. Schon der überall jugendlich bartlos gebildete Heiland knüpft hier noch an den vergangenen Zeitraum an. Merkwürdig steiflockig sind die Haare behandelt; aber die Gestalten sind bei allem Schematismus der Linienführung auffallend wohlgebildet und ausdrucksvoll bewegt. Andere Werke der Schule sind das S. Veit-Evangelistarium in Prag und die Evangelienbücher in Krakau und Gnesen. Dem Ende des zwölften und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören dann einige süddeutsche Werke der Münchener Staatsbibliothek an, die den süddeutsch-romanischen Stil in höchster Ausbildung zeigen. Hier geht das Breviar aus dem Kloster Michaelsbeuren (Cod. lat. 8271) der Zeit nach voran. Seine Hauptbilder, wie die Darstellung der Verkündigung, die die harte und hilflose Zeichnung des Werkes veranschaulicht, stehen auf glattem Goldgrund, dem auch die folgenden Werke, wie das Passauer und Salzburger Evangelistar (Nr. 16,002 und 15,903), treu bleiben.

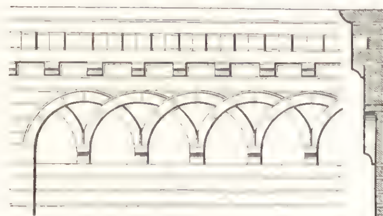
Die fränkischen Handschriften des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts nähern sich dagegen der sächsisch-thüringischen Schule (S. 229). Statt aller sei das Psalterbuch der Bamberger Stadtbibliothek (A II 47) hervorgehoben. Die Monatsbilder zeigen den süddeutschen Federzeichenstil; die Mehrzahl der übrigen Bilder verrät das unruhig bewegte byzantinisierende Element der sächsisch-thüringischen Schule, sucht es jedoch ins Rundliche hinüberzuleiten. Eine andere Hand aber tritt uns in dem letzten Bild, das das Jüngste Gericht darstellt, entgegen. Hier haben wir den spitzzackigen, wüsten Faltenwurf, der uns nicht nur in den sächsischen Handschriften, sondern auch in dem jüngeren Soester Tafelbilde des Berliner

Museums (S. 228), in dem Wandgemälde von S. Gereon in Köln (S. 246) und im Dome zu Gurk (S. 258) auffiel. Es ist keine Entwickelung, die der gotische Stil weiterbildet, sondern die er ablöst. „Es ist", wie Haseloff sagt, „der Todeskampf des romanischen Stiles."

4. Die Kunst des hohen Mittelalters in der Norddeutschen Tiefebene und in Skandinavien (um 1050—1250).

A. Die Baukunst.

Daß die Formensprache der Baukunst zum großen Teil durch die Baumaterialien bedingt wird, ist eine Wahrheit, die uns vom mesopotamischen Ziegelbau zum ägyptischen Steinbau und vom altgriechischen, ursprünglich im versteinerten Holzstil gehaltenen Marmorbau zu den Ziegelbauten Roms und der oberitalischen Tiefebene begleitet hat. Die norddeutsche Tiefebene, die vom niederländischen Nordseegestade bis zu den Nehrungen und Haffen der Ostsee und bis zur Nordspitze des skandinavischen Jütlands reicht, war, wie die mesopotamische und die lombardische, auf den Ziegelbau angewiesen; und sie hat es verstanden, dem Ziegelbau, der nur an einzelnen der Malerei geweihten Stellen der Wände beworfen wurde, als Rohbau seine eigene Gesetzmäßigkeit zu erhalten.

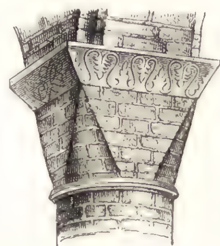

Sich schneidende Bogenfriese aus Jerichow in der Mark. Nach W. Lübke.

Die Kunst des Ziegelbrennens ist in der norddeutschen Ebene aber jünger, als man denken sollte. Die ältesten Kirchen dieser Gegenden, wie die des Klosters Leitzkau unweit der Elbe (1147—55) und wie der Dom zu Havelberg (1135—70), sind doch noch in eingeführtem Sandstein errichtet, aus Tuff dagegen der um 1100 entstandene merkwürdige Zentralbau der Michaeliskirche zu Schleswig, die auf zwölf konzentrischen Pfeilern ruht. Erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts kam gleichzeitig die Kunst des Ziegelbrennens aus Holland, die Kenntnis der Kunstformen des Ziegelbaues aus der oberitalischen Ebene. Eigentümlichkeiten des nordischen Ziegelbaues sind die schwach vortretenden Vorsprünge jeder Art, sind die einander schneidenden Bogenfriese (Abb. oben), sind die sogenannten Trapez- oder Kegelkapitelle (Abb. S. 263), die an die Stelle der Würfelkapitelle traten. Es sind Halbkegel, die, mit der Spitze nach oben gerichtet, die Ecken zwischen Trapezseiten ausfüllen, die mit der Spitze nach unten gekehrt sind. Andere Ziermotive sind Zickzacke, Zahnschnitte und Reihen übereckgestellter Ziegelsteine. Hier und da wird auch der Granit der Findlingsblöcke zur Teilnahme am Aufbau gezwungen, wie in der teilweise gewölbten, 1157—60 errichteten Kirche von Kremese. Aber ihm Zierformen zu entlocken, war der Granit zu hart. Romanisch-antikisierendes Blattwerk und ähnlicher Schmuck konnte, soweit er nicht in Sandstein gemeißelt eingeführt wurde, nur durch Pressung in Ton, der gebrannt wurde, erzeugt werden.

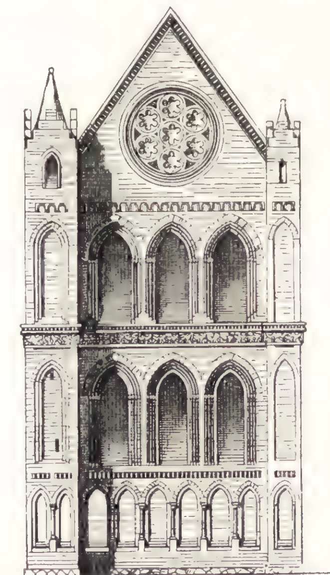
Die Mark Brandenburg war das Hauptgebiet der neuen Ziegelbaukunst, deren nähere Kenntnis wir Adler verdanken. Ihr Hauptbau, die 1147—52 errichtete Prämonstratenserkirche zu Jerichow, ist zugleich die bedeutendste flachgedeckte Kirche dieses Stiles. Die Hirsauer Bauschule (S. 250) macht sich hier neben sächsischen Einflüssen geltend. Es ist eine kreuzförmige dreischiffige Säulenbasilika mit zwei Westtürmen, mit dreischiffiger, in drei Apsiden endender Choranlage, aber auch noch mit einer Krypta, die, wie manchmal im Tiefland,

zu ebener Erde liegt. Die Säulen sind ganz aus geformten Ziegelsteinen hergestellt. Doch sind die mit Palmetten verzierten Deckplatten oder Trapezkapitelle aus Sandstein gearbeitet.

Weiter im Norden, im Lauenburgischen, aber liegt die bedeutendste gewölbte romanische Backsteinbasilika Deutschlands, der Dom zu Ratzeburg, eine Pfeilerbasilika gebundenen Systems, die sich als genaue Übersetzung des Braunschweiger Domes in den Backsteinstil darstellt. Diesem Bau schließt der stattliche Dom zu Lübeck, dem Lübecker aber schließt der Rigaer Dom sich an.


Trapez- oder Kegelkapitell aus Jerichow in der Mark. Nach H. Müller und O. Mothes. Vgl. Text, S. 262.

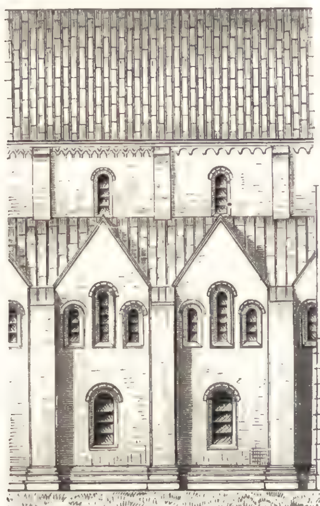
Der Übergangsstil wird im norddeutschen Tiefland wieder hauptsächlich durch die Zisterzienserkirchen bezeichnet. Gleich die Abteikirche zu Dobrilugk ist wieder spitzbogig gewölbt, aber mit Rundbogenfenstern erleuchtet. Die Abteikirche zu Zinna im Brandenburgischen (1170—1216) ist aus Findlingsgranit mit Ziegelgewölben errichtet; die Arkaden sind spitzbogig; die Kragsteine, von denen die Gurtbogen der Seitenschiffe aufsteigen, sind mit feinem Schmuck aus gebranntem Ton versehen. Zu den schönsten Ziegelkirchen dieser Art gehören die der Klöster zu Chorin und Lehnin im Brandenburgischen (Abb. unten), zu Kolbatz und zu Eldena in Pommern. In dem Abteikirchen zu Hude im Oldenburgischen und zu Pelplin in Westpreußen setzen die Seitenschiffe sich bis zum geradlinigen Chorschluß fort. Die spitzbogig gegliederten Fassaden der Kirche von Lehnin und der Ruine zu Hude sind in freien Verhältnissen entworfen und mit zarten Einzelheiten ausgestattet. Eine gewisse herbe Jungfräulichkeit ist den frühgotisch wirkenden Ziegelkirchen dieses Schlages eigen.


Die Fassade der Kirche von Lehnin. Nach F. Adler.

Die skandinavischen Länder, in denen die christliche Kirchenordnung erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts durchgeführt war, erhielten ihre kirchliche Baukunst, abgesehen von ihren Holzkirchen, auf die wir zurückkommen, vom Süden und vom Westen. Das Deutsche geht auf dem Wege von Schleswig nach Jüttland und den dänischen Inseln allmählich ins Skandinavische über. Der Dom zu Ribe im äußersten Süden Jütlands wurde seit 1176 in Andernacher Stein und dementsprechend auch als Emporenkirche rheinischer Art errichtet. Der alte Königsdom zu Roeskild (Abb. S. 264) auf Seeland, der in seiner jetzigen Gestalt 1191 begonnen wurde, erinnert nicht sowohl an die Dome von Braunschweig und Ratzeburg, wie Schnaase und Lübke annahmen, als an westliche Kathedralen, wie die von Tournai. Sein Chor, der einen Umgang ohne Kapellenkranz zeigt, ist durch Rundbogenfenster erleuchtet, aber von außen durch kräftige Strebepfeiler gestützt, die an sich schon den Übergangsstil markieren. Die Kirche zu Westerwig an der Nordwestküste Jütlands, ein 1197 vollendeter Bau, ist eine Rundbogenbasilika, in der als Stützen nach sächsischer Art je zwei Säulen auf einen Pfeiler folgen, die schwerfälligen Säulen aber mehr an englisch-romanische als an deutsch-romanische Muster anknüpfen.

Im Süden Schwedens steht zu Lund die alte dänische Erzbischofskathedrale, die eher als die zu Roeskild als romanische gewölbte Musterbasilika deutscher Art angesehen werden mag. Die Halbsäulenkapitelle sind teils Würfel-, teils Blattwerkknäufe. Besonders reich ist die um 1150 gestiftete, offenbar aber nicht vor 1200 vollendete Klosterkirche zu Warnhem in Schweden gehalten: Bündelpfeiler, Kreuzgewölberippen und der halbrunde Chorumgang ohne Kapellenkranz könnten hier auch auf unmittelbare französische Einflüsse gedeutet werden.

Eigenartig entfaltete sich die Kunst der Insel Gotland, deren Hauptstadt Wisby den Ostseehandel beherrschte. Neben ein- und zweischiffigen Bauten treten hier, vielleicht von Westfalen beeinflußt, schon früh dreischiffige Hallenkirchen auf, wie die 1209 eingeweihte Kirche zu Dalhem. Kreuzschiffe fehlen durchweg. Schmale hohe Rundbogenfenster halten sich bis tief ins 13. Jahrhundert hinein; und als der Spitzbogen eindrang, führte er doch nicht zur gotischen Konstruktion. Strebebogen und Rippengewölbe sind kaum bekannt. Besonders reich sind die Portale mit Mustern einer eigenen Steinmetzenbildnerei ausgestattet. In Wisby zeigen S. Drotten und S. Klemens die durch vier Pfeiler und neun Joche gebildete klassische Hallenanlage, wogegen der 1225 geweihte Dom eine lange dreischiffige Hallenanlage mit etwas erhöhtem Mittelschiff darstellt. Nur dieser Dom wird noch heute benutzt. Im übrigen ist Wisby, von mächtigen Mauern und Türmen umgeben, heute eine gewaltige Ruinenstätte, die man als „nordisches Pompeji" zu bezeichnen pflegt.



Ein Teil des Langhauses des Domes von Roeskild. Nach G. Dehio und G. von Bezold. Vgl. Text, S. 263.

In Norwegen steht die romanische Baukunst offenkundig unter englisch-normannischem Einfluß. Deutlich tritt dies z. B. in der Domkirche von Stavanger hervor, die zwischen 1128 und 1150 erbaut sein soll: in ihren schweren Rundpfeilern, in der gefältelten Gestalt ihrer Kapitelle, in den Zickzackverzierungen ihrer Portalbogen. Daneben zeigt freilich die Kirche zu Ringsaker trotz ihrer schweren Rundpfeiler ein Tonnengewölbe nach französischer Art über dem Mittelschiff, Halbtonnengewölbe über den Seitenschiffen; und die Marienkirche zu Bergen, eine hanseatische Gründung, erinnert erklärlicherweise wieder an deutsche Vorbilder. — Dann aber das eigentliche Nationalheiligtum Norwegens, der Dom von Drontheim, den Dietrichson begeistert geschildert hat! Von dem romanischen Steinbau (1161—78) ist nicht viel mehr übrig; etwas mehr von dem frühgotischen Bau (1183—1230); beide standen entschieden unter englischem Einfluß. Erst 1248 aber begann der gotische Neubau, dem wir erst später nähertreten können.

Man sieht, einen selbständigen Steinbaustil gab es in keinem der skandinavischen Länder. Fast jede ihrer romanischen Kirchen stellt sich als Ableger einer anderen festländischen Richtung dar. Um so selbständiger tritt der norwegische Holzbaustil auf, den im 19. Jahrhundert J. C. C. Dahl und L. Dietrichson uns nähergebracht haben. Im Holzbaustil unterscheidet man den Blockverband, der seine Wände aus wagerecht gelegten Stämmen schichtet, vom Stabverband oder Reiswerkverband, der die Wände aus senkrecht gestellten Pfosten zusammenfügt, und vom Schrot- oder Fachwerkverband, der beide Systeme miteinander verbindet. Die Holzbaukunst ging fast überall der Steinbaukunst voran, in den christlichen Zeiten

aber nur in den Ländern, die erst an der Hand des Christentums zur Kunst geführt worden waren. In den slawischen und in den meisten germanischen Ländern waren alle älteren Kirchen, Paläste und Wohnhäuser aus Holz errichtet. Sagt schon Vitruv: „Die Kolchier sind im Blockverband, die Gallier im Fachwerk erfahren“, so entspricht dem die Tatsache, daß noch heute im östlichen Europa die meisten erhaltenen Holzkirchen im Blockverband errichtet sind, wogegen im Westen Europas die Stabkirchen vorherrschen. Im östlichen Europa haben sich ländliche Holzkirchen in großer Anzahl erhalten, die freilich meist späteren Jahrhunderten angehören. Von Rußland, Ungarn, Mähren, Galizien läßt ihr Weg sich über Schlesien nach Deutschland verfolgen; in England hat sich nur eine einfache Stabkirche aus angelsächsischer Zeit erhalten: die Andreaskirche zu Greenstead in Essex, die immerhin als Beweis dafür gelten mag, daß auch der Stabwerkbau mit dem Christentum von den britischen Inseln nach Norwegen eingeführt worden. In Norwegen ist der Stabkirchenbau dann aber selbständig weitergebildet worden. Man merkt, daß ein Schiffbauervolk sich der Aufgabe bemächtigt hat, Holzkirchen herzustellen. Die Dächer sind meist kielförmig gebildet, wie umgekehrte Schiffe, und dem Schiffbau ist auch die besondere Art des ganzen norwegischen Zimmerwerks mit Einspunden, Einzapfen und Bugverbindungen entlehnt. Daß diese Kirchen gleichwohl aus dem Steinstil in den Holzstil zurückversetzt sind, beweisen die Steinformen der Säulen (Abb. oben) und der sie verbindenden Rundbogen in der ältesten dieser Kirchen, der um 1090 entstandenen Kirche zu Urnaes am Sognefjord. Erst allmählich entwickelte sich jene den natürlichen Eigenschaften des Holzstiles entsprechende Bauweise. Die Basilikenform bleibt die Grundlage der Kirchen, aber dem Holzstil entspricht es z. B., daß nicht nur die Seitenschiffe durch Säulen vom Mittelschiff getrennt sind, sondern die Säulenstellungen sich vor dem Chor und vor der Eingangsseite auch in der Breitrichtung wiederholen; dem Holzstil und dem Schnee- und Regenklima Norwegens entsprechen die steilen, hochragenden Dächer und die verandaartigen Laufgänge, die die Kirchen dieser Art zu ebener Erde umziehen und ihnen, mit Pultdächern bedeckt, wie die Seitenschiffe, eine besondere Art Dreistöckigkeit verleihen. An die Drachenköpfe der Vordersteven der Wikingerschiffe erinnern die Giebeldrachen dieser Kirchen; das altirisch-skandinavische Tier- und Bandgeschlinge (S. 85) wiederholt sich an Portalverzierungen, wie denen eben jener alten Kirche zu Urnaes (Abb. nebenstehend); seit 1150 aber nehmen diese Verzierungen mehr den Charakter der englisch-normannischen Blattgewinde mit Flügeldrachen an. Die Fratzenköpfe, die auch hier von den Säulen herabgrinsen, finden sich fast im Gesamtgebiete des romanischen Stiles. Charakteristisch ist die sauber erneuerte, im 12. Jahrhundert entstandene, noch mit Runeninschriften versehene Kirche zu Borgund im Laerdal, der sich die aus dem 13. Jahrhundert entstandene, nicht völlig stilecht hergestellte Kirche zu Hitterdal (Abb. S. 266) in Thelemarken anschließt. Beide sind über dem Langhaus mit einem Dachreiterhäuschen gekrönt, das ihnen einen pyramidalen Abschluß verleiht; und beide tragen über der Apsis, die zu Hitterdal auch noch über dem Chor, einen kleinen Rundturm. Andere dieser



Holzkapitell der Kirche von Urnaes in Norwegen. Nach H. Ruprich-Robert.



Portalverzierung der Kirche von Urnaes in Norwegen. Nach J. C. C. Dahl.

kleinen Kirchen hat man abgebrochen und an anderen Orten wieder aufgebaut. Die Kirche von Wang in Valdres wurde 1844 ins schlesische Riesengebirge versetzt, wo sie jetzt, 885 m hoch gelegen, dem meist aus Holzhäusern bestehenden Dorfe Brückenberg unter der Schneekoppe als Pfarrkirche dient. Auch sie ist von einem Dachreiter pyramidal gekrönt, auch sie von einem gedeckten Laufgang umgeben, auch sie mit jenem charakteristischen verschlungenen Schnitzwerk versehen, das der Zeit nach 1150 entspricht. Gerade diese Einzelheiten machen die norwegischen Stabkirchen zu in sich abgeschlossenen kleinen Kunstwerken.

B. Die darstellenden Künste des Nordens um 1050 bis 1250. — Rückblick.

Für die Bildnerei und Malerei in christlicher Fassung erwacht der Sinn in der Norddeutschen Tiefebene und im skandinavischen Norden nur allmählich. Selbst aus der Mitte des 13. Jahrhunderts verdient hier kaum ein anderes Werk hervorgehoben zu werden als das Bogenfeld des Nordportals des Lübecker Domes. Zwei stürmisch bewegte Engel halten den mandelförmigen Nimbus, in dem der Heiland steif in zierlich gefälteltem Gewande thront. Wie viel weiter war man um dieselbe Zeit doch in Hildesheim und Magdeburg, in Freiberg und in Wechselburg! Das Gebiet der Malerei des Nordens aber gleicht jetzt vollends einer Wüste. Der alte heidnisch-skandinavische Stil (Bd. I, S. 476) hatte sich überlebt. Die christliche Formensprache des Südens aber hatte noch keinen Zugang zum Norden gefunden.


Die Kirche von Hitterdal in Norwegen. Nach J. C. C. Dahl. Vgl. Text, S. 265.

Überschauen wir nun noch einmal das Gebiet der Kunst der zweihundert Jahre, die wir als das hohe Mittelalter bezeichnen, so stehen wir in andächtiger Bewunderung vor einer Reihe von Schöpfungen, die zu den erhabensten der Erde gehören. Die Baukunst herrschte und führte. Ihre romanischen Dome, deren Äußeres ihr Inneres in feierlichem Gleichgewicht widerspiegelte, waren Raumbildungen von ruhig in sich abgerundeter Geschlossenheit. Indessen rückte ihre zunehmende Größe allmählich das Wechselsystem von Last und Stütze in den Vordergrund; und aus der konstruktiven Notwendigkeit erwuchs alsbald im Norden Frankreichs der neue, der gotische Stil, dessen Entwickelung in den meisten übrigen Ländern in diesem Zeitalter erst bis zu abgeklärten Übergangsformen gedieh und selbst in Frankreich noch nicht viel weiter ging, als sich mit dem romanischen Grundgefühl vertrug. Am festen Gerüste der Baukunst aber rankten sich die Malerei und die Bildnerei im Bewußtsein ihrer dekorativen und sinnbildlichen Kräfte, noch nicht aber im Besitze eines nachahmenden Wirklichkeitssinnes, zu erneuter Monumentalität empor, wobei wenigstens die Bildhauerei, der die monumentale Größe verlorengegangen gewesen, es nicht verschmähte, im einzelnen auch bei der Kleinbildnerei in die Schule zu gehen.

Die Grundlage der Formensprache blieb in allen Künsten das klassische Altertum, wie es einerseits, mit asiatischen Strömungen durchtränkt, durch die byzantinische, anderseits, mit germanischer Empfindung verquickt, aber wenigstens in der Bau- und Zierkunst auch unmittelbar vom altchristlichen Osten berührt, durch die abendländische Überlieferung hindurchgegangen und umgestaltet worden war. Mit Absicht und Bewußtsein entfernten die Baumeister,

Maler und Bildner sich in diesem Zeitraum noch kaum von der antiken Grundlage, die in der Baukunst des byzantinischen Gebietes, Unteritaliens, Roms, Toskanas und Südfrankreichs überall noch unverkennbar zutage trat, in Oberitalien, Deutschland, Nordfrankreich und England aber sich freilich manchmal bis zur Unkenntlichkeit verschob. Hier traten naturgemäß die aus den eigenen Bedürfnissen und Empfindungen der Zeit entstandenen Umbildungen und Neugestaltungen in den Vordergrund, die im weiteren Verlauf der Entwickelung zur Gotik führten. Mit Bewußtsein und Absicht unterschieden die darstellenden Künste des Abendlandes auch kaum zwischen der byzantinischen und der spätrömischen Formensprache. Sie nahmen die Vorbilder, wo sie sie fanden; und da das Abendland besonders zu Anfang des 13. Jahrhunderts mit Werken der byzantinischen Kleinkunst überschwemmt wurde, so wurden gerade diesen häufig jene Einzelheiten abgesehen, für die man keine anderen, jedenfalls keine besseren Vorbilder hatte. Die selbständige Empfindung aber, mit der gerade in den Hauptländern das Fremde verarbeitet wurde, verleiht auch den auf diese Weise vom Osten beeinflußten Schöpfungen einen mehr oder weniger ausgesprochen abendländischen Charakter. In bezug auf die „byzantinische Frage", die in den folgenden Zeitraum nur noch mittelbar hineinspielt, können wir uns mit diesem Ergebnis begnügen.

Kunst und Religion standen im romanischen Zeitalter noch in innigster Wechselwirkung. Daß neben der kirchlichen allmählich eine weltliche Kunst erblühte, deren Glanz wir mehr ahnen als mit Händen greifen können, und daß neben den geistlichen allmählich weltliche Körper- und Genossenschaften die Ausübung der Kunst in die Hand nahmen, verminderte den religiösen Grundcharakter der Kunst in dieser Zeit noch keineswegs. Was der Menschheit das Höchste und Heiligste war, sprach auch aus ihrer Kunst zu ihr; und selbst dem krausen, humoristischen oder phantastischen Beiwerk liegt in der Regel ein Psalmenwort oder eine religionsphilosophische Zeitvorstellung zugrunde. Das Interesse an der Kunst war daher auch noch größer als das Interesse an den Künstlern. Wie in den frühen Jahrhunderten des Altertums war die Kunst auch im hohen Mittelalter noch mehr Genossenschafts- als Künstlerkunst. Wie vereinzelte Sterne am Himmel, blitzen erst hier und da einzelne Künstlernamen hervor; früher in Italien, wo das Interesse an der Persönlichkeit früher erwachte, als im Norden; aber auch dann erfahren wir in der Regel noch nicht mehr von dem Künstler als seinen Namen. Erst im Verlaufe des nächsten Zeitabschnittes wird die Kunstgeschichte allmählich wieder zur Künstlergeschichte, in der gottbegnadete Meister offensichtlich die Führung übernehmen.

Viertes Buch.

Die Kunst des späteren Mittelalters von der Mitte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts.

I. Die westeuropäische Kunst dieses Zeitraums.

1. Die nordfranzösische Kunst von 1250 bis 1400.

A. Einleitung. — Die Baukunst Nordfrankreichs.

Um 1250 waren der abendländischen Christenheit bereits jene Schwingen gewachsen, durch die sie sich über die Vormundschaft der mißverstandenen, im byzantinisch- oder romanisch-mittelalterlichen Sinne umgebildeten antiken Weltanschauung im allmählichen Aufschwung zu den Höhen freier Forschung, eigener Naturbeobachtung und selbständigen Kunstschaffens zu erheben lernte. Auf einigen Gebieten hatte die neue Richtung, die in der Baukunst dem gotischen Stil zur Weltherrschaft verhalf, in den darstellenden Künsten aber, ohne ihr Ziel zu erreichen, allmählich vom Stil und von der Manier zur Natur zurückstrebte, sich bereits seit einem Jahrhundert geregt. Im Norden Frankreichs, dem eigentlichen Francien, stand der neue Zeitgeist um 1215, als die Universität Paris ihre vorbildlichen Satzungen erhielt, bereits in vollster Entwickelung. Fassen wir jedoch das Gesamtgebiet der abendländischen Kunst- und Sittengeschichte ins Auge, so scheint uns, trotz Houston Steward Chamberlains geistvollen Ausführungen, die Mitte des 13. Jahrhunderts noch geeigneter als sein Anfang, um einen jener dem Geschichtsschreiber unentbehrlichen Einschnitte zu machen, über die die geschichtliche Entwickelung freilich ununterbrochen hinweggeglitten war.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt in der Tat im Süden wie im Norden Europas mit der vollsten Entfaltung aller mittelalterlichen Kräfte zugleich eine Gegenwirkung gegen sie, die, von der Volkssprache getragen, überall dem eigenen Boden der Völker entsproß. Neuere Forscher, wie Thode, Kraus, Magni, rechnen diesen ganzen Zeitraum daher wenigstens für Italien, wo die neuzeitliche Regung am kräftigsten in die Erscheinung tritt (Dante, Petrarca!) bereits zum Zeitalter der „Wiedergeburt", der „Renaissance", die die Kunstgeschichte sonst erst mit dem 15. Jahrhundert beginnen ließ. Aber in diesem ganzen Zeitraum ist die allmähliche Zunahme richtiger Naturanschauung und eigenen Empfindungslebens, die mit dem erwachenden Selbstbewußtsein der Völker Hand in Hand geht, doch nicht als „Wiedergeburt", sondern als Neugeburt aus dem Schoße des Mittelalters heraus anzusehen. Ja, der ganze neue Zeitgeist, der sich zwischen 1250 und 1400 allmählich entwickelt, ist, bei

Lichte besehen, nur die höchste Entfaltung des mittelalterlichen Geistes, wie denn von der Wiederaufnahme antiker Formen während dieses Zeitraums doch nur vorübergehend und in engen Grenzen die Rede sein kann.

Erst nach den Kreuzzügen kam Europa dazu, sich völlig auf sich selbst zu besinnen; und wenn dies anfangs in internationalerem Sinne geschah als vorher und nachher, so war das eben eine Folge der großen Völkervermischung, die die Kreuzzüge veranlaßt hatten. Als gemeinsames Band umwanden die abendländischen Völker immer noch die römische Kirchenlehre, die eng mit ihr zusammenhängende scholastische Weltweisheit und die alte, lehensrechtliche Staatsordnung. Mönchtum und Rittertum standen noch in vollster Blüte. Allmählich aber trat überall eine Befreiung der Volksseele ein; und dem Eigenleben der Völker entsprach das Selbstleben der Einzelnen, auf dem es beruhte.

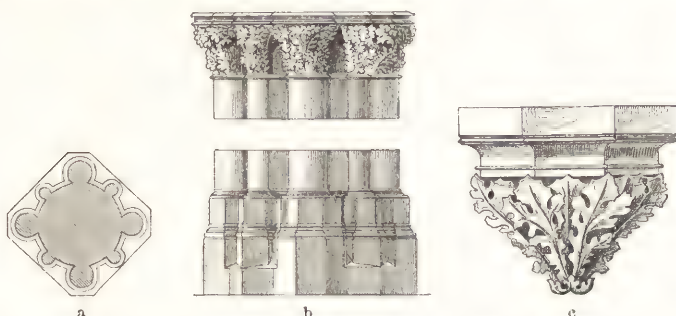
Von den alten Mächten übte das Mönchstum nach wie vor den mächtigsten Einfluß auf die Kunst aus. Den Benediktinern und ihren Abzweigungen gegenüber aber erschienen schon die Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner, die jetzt ihr Erbe antraten, in volkstümlichem Gewande. Dem Volke entstammten sie; zum Volke redeten sie; und die seelische Erregung der leidenschaftlichen Glaubensinbrunst des Zeitalters der Kreuzzüge verdichtete sich jetzt zu dem gemütstiefen, mit inniger Naturbetrachtung verknüpften religiösen Leben, das die Franziskanermönche predigten.

Das philosophische System der Scholastik fand gerade um die Mitte des 13. Jahrhunderts durch den Dominikaner Thomas von Aquino und durch den Franziskaner Duns Scotus zugleich seine Krönung und seine erste Erschütterung von innen heraus. Gleichzeitig aber wiesen Roger Baco in England und Albertus Magnus in Paris und in Deutschland auf die Notwendigkeit der Naturbeobachtung zur Begründung einer Erfahrungswissenschaft hin.

Im staatlichen Leben endlich erhoben sich jetzt neben den alten Fürstenhäusern zahlreiche neue Herrschergeschlechter, die ihr Recht der eigenen Kraft und dem Willen der Bürger verdankten, setzte sich der Kirche und dem Lehensstaat aber bereits ebenbürtig und geistesmächtig auch das Städtewesen an die Seite, das sich besonders in Italien, in den Niederlanden und in Deutschland immer selbständiger, immer reicher, immer frischer entfaltete, ja in zahlreichen Fällen zu völliger Unabhängigkeit der Bürger von jeder anderen Staatsgewalt führte. Erstanden doch gerade um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Deutschland jene mächtigen Städteverbände, wie die Hansa und der Rheinische Städtebund, in denen nicht nur der Wohlstand, sondern auch das geistige und künstlerische Leben des Volkes erblühte.

Als Bauherren wie als Stifter und Besteller von Kunstwerken kommen hauptsächlich immer noch die Würdenträger der Kirche in den Bischofssitzen und Klöstern, kommen neben ihnen die weltlichen Herrscher, aber immer nur einzelne von ihnen, die die Kunstgeschichte mit Ehrfurcht nennt, kommen hier und da auch bereits die städtischen Behörden oder hervorragende Einzelbürger in Betracht. Die Ausführung der Kunstwerke aber, die im vorigen Zeitraum noch hauptsächlich in den Händen der Klosterbrüder lag, entglitt diesen jetzt rasch, um in Laienhänden, d. h. in den Händen geschulter Künstler, mit neuem Empfinden beseelt zu werden. In Frankreich gab es schon 1250, in Deutschland gab es wenigstens um 1300 fast nur noch weltliche Baumeister und nur noch weltliche Bauarbeiter. In Italien blieben wenigstens die Dominikanerklöster noch auf längere Zeit hinaus Stätten berufsmäßiger Kunstpflege; gerade in Italien beginnt aber auch jetzt schon die lange Reihe bürgerlicher Großmeister der Kunst, deren Namen noch heute von den Lippen aller Kunstfreunde wiedertönen.

Alles Kunstleben sammelte sich jetzt um so mehr in den Städten, als diese zugleich die Bischofssitze waren, denen die mächtigen Kathedralen entstiegen, zugleich aber auch die Heimstätten der im Gegensatz zu den alten Benediktinerklöstern von Haus aus städtischen Franziskaner- und Dominikanerklöster, denen Kirchenanlagen neuer Art entsprossen. Die Bewohner der Städte wurden großenteils zu Handwerkern und Künstlern; und in den Städten traten die Zünfte, Gilden oder Innungen, zu denen die verschiedenen Gewerbe und Künste sich zusammengeschlossen hatten, um unter dem Schutze des Himmels schulgemäß zu lernen und zu lehren, gerade jetzt als politische, geistige und künstlerische Mächte von großer Bedeutung in den Vordergrund. Neben den Zünften bestanden anfangs noch die Laienbauhütten als freiere Baugewerkgenossenschaften, wurden aber allmählich von den Gilden der Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute aufgesogen. Länger als die Baukunst und die Bildnerei blieb die Malerei, blieb vor allen Dingen die Buchmalerei ein Erbteil der Klöster. Im Verlaufe dieses Zeitraums aber vereinigten auch die bürgerlichen Maler sich zu Gilden, als deren Schutzheiliger der Evangelist Lukas, den die Legende zum Maler macht, anerkannt wurde. Die S. Lukasgilden von Gent, Brügge und Paris waren älter als die selbständige S. Lukasgesellschaft von Florenz (gegründet 1349). Im Norden wie im Süden Europas aber tat gerade der zünftige Meisterstolz das Seine dazu, die Künstler mit ihrer Persönlichkeit und ihren Namen hervortreten zu lassen.



Gotischer Bündelpfeiler: a Grundriß, b Aufbau, c gotisches Blätterkonsol. Nach W. Lübke. Vgl. Text, S. 272.

Gewaltige Kunstschöpfungen sahen die 150 Jahre des „gotischen" Zeitalters in allen Gegenden des Abendlandes auf allen Kunstgebieten entstehen, die gewaltigsten aber auf dem Gebiete der **Baukunst**, der die besten Leistungen der Bildhauerei und der Malerei sich noch immer als dienende Glieder anschlossen; und wenn auf diesem Gebiete, dem bürgerlichen Zuge der Zeit entsprechend, jetzt auch Rathäuser, Gerichtsgebäude und Wohnhäuser immer zahlreicher und üppiger neben Fürstenschlössern, Klöstern und Kirchen emporsprossen, so waren die Gotteshäuser jetzt doch in höherem Maße als vorher die führenden, die stilbildenden und schöpferischen Bauwerke; und kaum jemals vorher und nachher sind Gotteshäuser von so gewaltiger Ausdehnung, niemals solche von so schwindelnder Höhe errichtet worden wie die gotischen Dome dieser Zeit, in denen die Seelen der Andächtigen sich zum Himmel emporschwangen. Daß die lebenden Geschlechter nicht davor zurückschreckten, Bauwerke zu ersinnen und in Angriff zu nehmen, deren Vollendung zu erleben weder sie noch ihre nächsten Nachfahren hoffen durften, stellt der himmelstürmenden Macht ihrer Glaubensinbrunst und der Uneigennützigkeit ihrer Gesinnung ein ewiggültiges Zeugnis aus. In der Tat sind nur wenige der Hauptkirchen dieses ausschließlich „gotischen" Zeitraums der Baukunst in seinem Verlaufe vollendet worden. Einige von ihnen sind niemals, andere erst im 19. Jahrhundert zum Abschluß gebracht worden. Gerade diese Bauwerke aber zeugen durch sich selbst wie durch ihren reichen plastischen und malerischen Bildschmuck nicht nur von der Großartigkeit, sondern in ihrer

völligen Abwendung von der hergebrachten Weltformensprache auch von der Selbständigkeit des Kunstempfindens dieses Zeitalters, das allem, was in ihm emporwuchs, das unverkennbare Gepräge seines eigenartigen Geistes verlieh.

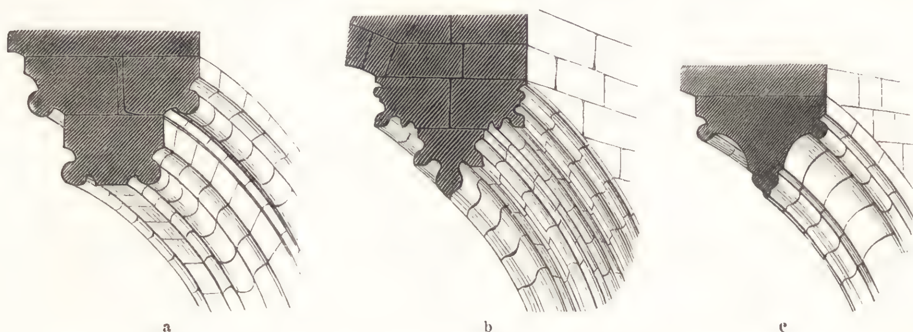
Frankreich, dessen schöne Hauptstadt die Leuchte des europäischen Geisteslebens blieb, bis ihr Licht im Laufe des 14. Jahrhunderts von dem Flammenschein des „neuen Lebens", das von Italien ausging, überstrahlt wurde, gehörte während dieses ganzen Zeitraums zu den Ländern, deren Herrscher und Fürsten in bewußter Kunstpflege mit den Organen der Kirche wetteiferten. Hat man doch Ludwig den Heiligen (1226—1270), der den Eingang dieses Zeitalters beherrscht, einen französischen Perikles genannt, und stehen die Herrscher, die Frankreich zum 15. Jahrhundert hinübergeleiten, wie Karl der Weise (1364—1380) und seine Brüder, die für ihren unglücklichen Neffen Karl VI. die Zügel der Regierung ergriffen, doch als Mäcene mitten im Kunstleben ihrer Zeit.


Gotische Blatt-Kapitelle. Nach W. Lübke. Vgl. Text, S. 272.

Gerade im eigentlichen **Frankreich** blieb die **Baukunst** während dieser Zeit die Trägerin und Gestalterin alles höheren künstlerischen Lebens; und eben weil der gotische Baustil von Nordfrankreich ausgegangen war, behielt dieses jetzt auch, wenigstens für Nord- und Westeuropa, in manchen Beziehungen die künstlerische Führung. Daß der gotische Stil seinem innersten Wesen nach französisch sei, braucht deshalb nicht zugegeben zu werden. Unzweifelhaft hat Dehio recht, wenn er darauf hinweist, daß er, wenn auch auf französischem Boden entstanden, doch mehr internationaler Zeitstil als französischer Volksstil sei. Aber das Verdienst, den gotischen Stil dem Zeitgeist abgerungen, ihn logisch als „Kreuzrippen-, Spitzbogen- und Strebewerkstil" entwickelt und doch mit warmem künstlerischen Leben erfüllt zu haben, soll dem Norden Frankreichs nicht geschmälert werden.

Schon im vorigen Buche (S. 185) haben wir das konstruktive System dieses konstruktivsten aller Baustile kennen gelernt, der in seiner folgerichtigsten Ausbildung alle Wandflächen in riesige farbige Glasfenster auflöste, nur das Stützgerüst als Steinbau stehen ließ und, um das Innere glatt und rein zu himmelhohen Gewölben emporzuführen, das ganze gerippeartige Strebewerk, das ihren Seitenschub aufnahm, an die Außenseiten des Gebäudes verlegte. Die Zierformen dieses Stiles aber konnte unser Blick erst flüchtig streifen, weil sie sich an den Frühbauten der Gotik noch nicht folgerichtig entwickelt hatten. Ruhten die Mittelschiffe dieser Kirchen, wie der Kathedralen von Laon und Paris, doch noch auf kurzen Rundsäulen statt auf Bündelpfeilern, herrschten in ihren Kapitellen doch die korinthisierenden Ableger des Akanthus, entbehrten ihre ursprünglichen Fenster doch noch der Zierfüllung des Stab- und Maßwerkes! Ohne uns ängstlich an französische Beispiele zu halten, müssen wir daher zunächst den Zierformen der entwickelten Gotik unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Die Bündelpfeiler (Abb. S. 270 und S. 271) des Inneren der hochgotischen Kirchen pflegen einen runden Kernschaft zu haben, an den sich die „Dienste" genannten Dreiviertelsäulen anlehnen, von denen die Gewölbe aufsteigen. Die vier stärkeren („älteren") Dienste tragen die Lang- und Quergurten; den vier dünneren („jüngeren") entspringen die Kreuzrippen. Vermehren sich die Rippen, die, vervielfältigt und verzweigt, in der weiteren Entwickelung Stern- und Netzgewölbe bilden, so vermehren sich in der Regel auch die Dienste. Die Fußstücke dieser Bündelpfeiler pflegen vieleckig zu sein. Nur die zarten wagerechten Trennungsstreifen erinnern noch an die attische Basis des romanischen Stiles. Das Kopfstück, das unten durch den Halsring, oben durch die Deckplatte begrenzt wird, wird nur durch die leichte kelchartige Schwellung der einzelnen Dienste gebildet. Breit und niedrig gehalten, hat es nichts Knaufartiges mehr, sondern wirkt nur als leichtes Band, das, lose mit Blattwerk geschmückt, die aufsteigende Linie unterbricht. Das echt gotische, völlig zum äußeren Schmuck gewordene, keine Trägerrolle mehr heuchelnde Blattwerk korinthisiert auch der Form nach nicht mehr, wenn hier



Gotische Bogenprofile: a von der Kirche Notre-Dame zu Paris (1200—1230), b von der Kathedrale zu Narbonne (um 1340), c von S. Séverin in Paris (um 1400). Nach W. Lübke.

und da auch noch akanthusartige Blätter vorkommen. Vielmehr spricht sich die erneute Naturbeobachtung der Zeit in der Wahl heimischen Zierlaubes aus, das besonders Eichen-, Ahorn-, Reben-, Rosen-, Distel- oder Efeublätter naturgetreu, wenn auch in streng plastischer Stilisierung wiedergibt. Rein, keusch, jungfräulich wirkt die Gesamtbildung dieser Bündelpfeiler der besten Zeit des gotischen Stiles. Später erscheinen sie teils überladener, teils nüchterner gegliedert, bis sie an manchen Orten wieder zu kahlen Rund- oder Achteckpfeilern werden.

Die von den Bündelpfeilern aufsteigenden Gewölbegurte und Rippen, die in der romanischen Zeit schlicht vierkantig profiliert oder höchstens mit Rundstäben geschmückt waren, erhalten im gotischen Stil von Anfang an ein reicher gegliedertes Leben, das sich anfangs in den uralten Motiven der Hohlkehlen und der Rundstabvorlagen bewegt, in der Hochgotik aber die Rundstäbe durch Spitzstäbe mit birnförmig zugespitzten Profilen ersetzt, um schließlich in flacheren Auskehlungen zu erschlaffen. Charakteristisch tritt uns diese Entwickelung entgegen, wenn wir die Gurtprofile der älteren Teile der Kathedrale zu Paris (1200—1230) mit denen der Kathedrale zu Narbonne (um 1340) und denen der Kirche S. Séverin zu Paris (um 1400) vergleichen (Abb. oben). Die Profile der Blütezeit des gotischen Stiles sind in ihrer Art nicht minder fein empfunden als die des griechischen Altertums.

Die Auflösung der Wandflächen wurde hauptsächlich durch Riesenfenster bewirkt, die oft die ganze Höhe und Breite der Arkadenwände ausfüllen. Nur unter den Hauptfenstern des

Mittelschiffes bleibt manchmal eine Wandfläche übrig, die dann aber von Triforiengalerieen (S. 185) durchbrochen wird, die, hier und da in die Fenster selbst übergehend, an deren Gliederung durch Stab- und Maßwerk teilnehmen. Das Stabwerk entwickelt sich in senkrechter Richtung: es besteht in den Fenstern aus dünnen Steinpfosten, die, anfangs noch säulenartig gerundet, bald in gotisch ausgekehlter und zugespitzter Profilierung die mächtigen Spitzbogenfenster ihrer Breite nach gliedern. Aber es überzieht oft auch Fassadenwände und Pfeiler mit seinem filigranartigen Gitterwerke. Das Maßwerk, das den Spitzbogenteil der Fenster, oft aber auch andere Flächen und Geländer füllt, setzt sich aus geometrischen Figuren zusammen, die kleeblattmusterartig aus verschiedenen Bogenteilen bestehen. Je nach der Anzahl ihrer Bogenseiten werden sie als Dreipässe, Vierpässe u. s. w. bezeichnet und anfangs



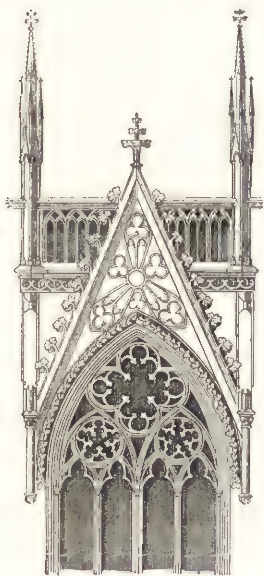
Gotische Maßwerk-Fenster: a von der Kathedrale zu Reims, b von der Kathedrale zu Amiens, c von der Kathedrale zu Tours. Nach G. Dehio.

meist in kreisförmige Rahmen, bald aber auch in mannigfaltig geschwungene Figuren eingespannt, wie Berechnung und Laune sie eingaben. Die Phantasie hatte hier, durch geometrische Aufgaben geleitet, wie die arabische, einen weiten Spielraum. Erst im Übergang zum nächsten Zeitraum aber verwandeln die geometrischen Formen des Maßwerkes sich in jene flammenförmigen oder fischblasenartigen Bildungen, die die eigentliche Spätgotik kennzeichnen. Vergleicht man die Fenster der Kathedralen zu Reims, Amiens und Tours (Abb. oben), so kann man sich schon ein ungefähres Bild dieser Entwickelung machen.

Von außen behielten die Türbauten die abgestuften schrägen Gewände und Bogenkehlenumrahmungen der romanischen Zeit; doch wurden sie, wie bald auch die Fenster, jetzt in der Regel durch hochaufsteigende, von Maßwerk durchbrochene Spitzgiebel, sogenannte „Wimperge" (Wind-Berge), überhöht (Abb. S. 274); und die Gewändefiguren wurden, anstatt auf Säulen, auf Tragsteine, über denen sich Baldachine erhoben, in die Hohlkehlen gesetzt. Die neuartigen Profile kommen natürlich auch hier überall zur Geltung.

Baldachine (Tabernakel) mit hohen Spitzhelmen verwandte der gotische Stil im Äußeren seiner Gebäude an anderen Stellen reichlich als Zieraufsätze; besonders zur Bekrönung von

Strebepfeilern; doch wurden sie hier oft zu festgeschlossenen, nur von außen mit blindem Stabwerk geschmückten „Fialen" (Abb. unten), die als unzählige kleine Spitztürme die gotischen Kirchen umringen und mit ihnen emporsteigen. Empor steigt alles. Auch die wagerechten Simslinien werden abgeschrägt; und an den schrägen oberen Kanten der Strebebogen, der Wimperge, der Giebel klettern vielfach die „Krabben" oder „Kriechblumen" (Abb. S. 275) genannten, einzeln einander folgenden blattartig verzierten Knollien empor, die den Eindruck der rastlosen Aufwärtsbewegung vollenden. Die Spitzen der Türme, der Giebelaufsätze und der Fialen aber werden von „Kreuzblumen" (Abb. S. 275) gekrönt, die, dem übrigen entsprechend stilisiert, die einzelnen Sätze der Steinsymphonie harmonisch ausklingen lassen. Hoch ragen die Dächer empor. Über den Seitenschiffen treten allmählich Satteldächer an die Stelle der Pultdächer. An den Dachrinnen ziehen sich Balustraden entlang, die mit Stab- oder Maßwerk verziert sind; die Traufrinnen aber werden auf dem Rücken der Strebebogen über die Seitenschiffdächer hinweggeleitet und enden an den Strebepfeilern in Wasserspeier, die natürliche oder phantastische Tier- oder Menschengestalt annehmen.



Gotische Wimperge und Fialen. Nach Zeichnung. Vgl. Text, S. 273 und oben.

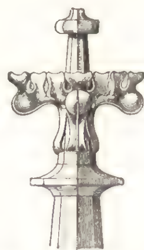
Das Innere des vollendeten gotischen Domes bildet die höchste und folgerichtigste Entwickelung der altchristlichen Basilika. Die drei oder fünf Schiffe, denen sich später als sechstes und siebentes manchmal noch nach innen geöffnete Kapellenreihen anschließen, sind ihrer Grundanlage nach unverändert. Die Choranlage aber wirkt mit ihrem jetzt oft verdoppelten Umgang, in dem sich die Seitenschiffe fortsetzen, und mit ihrem Kranze dicht aneinander gerückter Kapellen völlig anders als der romanische Durchschnittschor. Der Begriff der Apsis fällt weg wie der Begriff der Krypta unter dem Altar. Im ausgebildeten gotischen Grundriß erscheint der in der Regel aus dem Vieleck gebildete Chor wie die Hälfte eines Zentralbaues; und so wächst er, um einige Stufen über dem Boden des Querschiffes erhöht, jetzt erst mit dem Langhaus und dem Querhaus zu einem völlig organischen Ganzen zusammen. Als Priesterraum aber ist nur der innere, dem Mittelschiff entsprechende, durch Schranken vom Umgang geschiedene Teil des Chores eingerichtet, der an seiner Westseite jetzt in der Regel durch eine reich gegliederte und geschmückte Scheidewand, den Lettner (Lesepult, Lectorium), von der Laienkirche getrennt wird. Die Ausschmückung der Fenster mit farbigen Glasgemälden pflegt am Chor zu beginnen, erstreckt sich oft aber auch auf das Lang- und Querhaus. Bestimmt sind jetzt alle Fenster, mit bunten Glasgemälden gefüllt zu werden; gerade auf ihnen beruht das warme farbige Leben, das die gotischen Dome durchflutet und die manchmal etwas verstandesmäßige Nüchternheit des wohlausgerechneten Aufbaues in mystische Phantastik verwandelt; gerade nur sie aber machen auch, indem sie durch ihre flächenhafte Behandlung auf den durchscheinenden, aber nicht durchsichtigen Scheiben den Raum abschließen, den im übrigen wandlosen Aufbau erträglich.

Im Äußeren der hochgotischen Musterkirchen wirken die Nord-, Süd- und Ostseiten, die ganz vom Strebewerk eingenommen werden, allerdings zunächst bei aller Unruhe nur nüchtern folgerichtig, wenngleich die Überkühnheit, mit der hier das Gerippe an die Stelle von Fleisch

und Blut gesetzt worden, auch unsere Einbildungskraft beschäftigt. Die Westfassade aber, die an den großen Kathedralen mit zwei gewaltigen Türmen, mit einem Mittelportal, über dem oft ein mächtiges Rundfenster prangt, und mit einfachen oder doppelten Seitentüren ausgestattet ist, pflegt den senkrecht aufstrebenden Linien in Galerieen und Simsen wagerechte genug entgegenzusetzen, um über die Folgerichtigkeit des Emporstrebens hinaus den Eindruck einer organischen Gliederung und reichen inneren Lebens hervorzurufen. Die beiden Haupttürme, denen sich anfangs auch jetzt noch Nebentürme gesellen, sind freilich nur in den seltensten Fällen so vollendet, wie sie geplant worden waren; gerade die Westfassaden der hochgotischen Kirchen machen, als Ganzes betrachtet, daher nur selten einen völlig abgeklärten Eindruck. Aber ein Gang durch das Innere eines dieser vollendeten, von geheimnisvoll farbigem Dämmerlichte durchfluteten Dome wird uns immer wieder mit staunender Begeisterung für die übermenschliche Gesinnung, der diese Gebäude entsprungen sind, mit aufrichtiger Bewunderung vor dem gewaltigen Können der Baumeister, die diese Steinrippen bis zu so schwindelnder Höhe so leicht zusammengefügt haben, und mit heller Freude am Anschauen einer Menge zarter und köstlicher Einzelheiten erfüllen. Auch an märchenhafter Pracht hat selbst der ferne und fernste Osten dem Inneneindruck der vollendeten gotischen Dome nichts an die Seite zu setzen. Ebenmäßig Vollenderes als sie mag die Baukunst erzeugt haben, Erhabeneres aber hat sie niemals geschaffen.


Gotische „Krabbe" oder „Kriechblume". Nach Zeichnung. Vgl. Text, S. 274.

An der Spitze der **hochgotischen Kirchen Frankreichs** steht die Kathedrale von Chartres. Von dem 1194 abgebrannten Bau ist nur die Westfassade gerettet worden, die wir bereits kennen (S. 188). Mit ungeheurer Begeisterung wirkten die Geistlichkeit und die Bürger zum Wiederaufbau zusammen. Als Ludwig der Heilige 1226 die Regierung antrat, standen Chor und Langhaus. Eingeweiht aber wurde der ganze Bau erst 1260. Hier zuerst wächst dem nur dreischiffigen Langhaus gegenüber der mächtige Chor fünfschiffig aus dem in seiner eigenen Richtung dreischiffigen Querhaus hervor. Die Rundpfeiler sind erst mit vier Diensten geschmückt; die Fenster sind erst zweiteilig und zeigen erst geringe Ansätze von Maßwerk, füllen aber bereits die ganze Breite der Wandbogen aus; und drei Strebebogen übereinander von besonders ausdrucksvoller Gestaltung stützen bereits den stolz auf einer Anhöhe thronenden Bau. Einen Hauptvorzug besitzt die Kathedrale von Chartres in ihrer vollständigen Reihe farbiger Glasfenster. Wenigstens in dieser Beziehung gewährt diese „Mutterkirche" der Hochgotik daher noch heute den vollkommensten Eindruck eines gotischen Kircheninneren.


Gotische Kreuzblume. Nach Zeichnung. Vgl. Text, S. 274.

Als die vier Wunder der Gotik bezeichnet Gonse die Kathedralen von Paris (S. 188), Chartres, Reims und Amiens. Die **Reimser Kathedrale**, die nach einem Brande von 1210 neu errichtet wurde, war 1241 so weit vollendet, daß das Domkapitel sie bezog. Die prächtige, überaus reiche Fassade aber wurde nach einem Plane der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erst gegen Ende des vierzehnten vollendet. Dem dreischiffigen Langhaus schließt sich auch hier erst vom Querschiff aus, das in den Chor übergeht, eine fünfschiffige Anlage an. Der auf einem halben Zehneck stehende einfache Chorumgang aber tritt in einen wirkungsvollen Gegensatz zu den fünf Kapellen, die ihn umkränzen. Mehr denn doppelt so hoch als die Seitenschiffe steigt das Mittelschiff empor (Abb. S. 276). Kraftvoll wirken die auch hier erst mit

den vier „alten" Diensten besetzten Pfeiler. Erst über den reich mit natürlichem Blattwerk geschmückten Kapitellen beginnen hier, wie in Chartres und wie noch in Amiens, die „jüngeren" Dienste. In den bereits 1215 errichteten Chorkapellen ziehn die Fenster sich zum ersten Male zu wirklichen Maßwerkeinheiten mit noch strenger Einzelbildung zusammen. Kraft und Anmut paaren sich im Inneren mit der ernstesten Erhabenheit. Das Äußere aber steht, soweit es die Gotik überhaupt zuläßt, in wunderbarem Einklang mit dem edlen Gleichmaß des Inneren. Selbst das Strebewerk wirkt ruhig durch den Adel und die maßvolle Kraft seiner Formen; und die dreistöckige, aufs reichste mit plastischem Bildwerk geschmückte westliche Schauseite gehört zu den größten Wundern der Gotik. Die hohen Bogenfelder der drei Türbauten sind auffallenderweise in Maßwerkfenster aufgelöst, so daß die Giebelgruppen in die Dreieckfelder der hohen Wimperge verlegt werden mußten. Das dritte Geschoß aber, aus dem die Stümpfe des unvollendeten, für Spitzhelme berechneten, im 15. Jahrhundert abgebrannten Turmpaares emporwuchsen, besteht aus einer mit Standbildern besetzten, in Wimpergen und Fialen ausklingenden Tabernakelgalerie. Gerade in dieser Fassade sind klare Berechnung, warme Empfindung und Prachtliebe einen unauflöslichen Bund eingegangen.

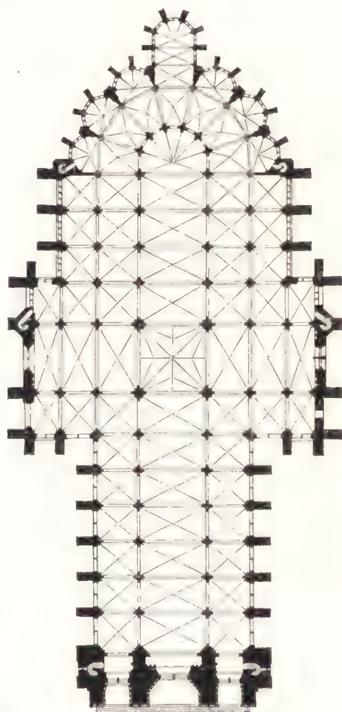


Das Innere der Kathedrale von Reims. Nach Photographie von Neurdein Frères in Paris. Vgl. Text, S. 275.



Taf. 25. Die Kathedrale von Amiens.
Nach Photographie von Neurdein Frères in Paris.

Der Neubau der **Kathedrale von Amiens** (Tafel 25) wurde nach dem Brande von 1218 begonnen. Die vor 1240 entstandenen älteren Teile der westlichen Schauseite sind älter als die Reimser Fassade; ihre Weiterführung aber erfolgte erst im 15. und 16. Jahrhundert. Die Kathedrale von Amiens, die man als den gotischen Parthenon zu bezeichnen pflegt, übertrifft ihre etwas ältere Schwester in Reims noch an Folgerichtigkeit und Erhabenheit des Aufbaues, steht aber an reiner Schönheit der Einzelbildungen bereits hinter ihr zurück. Die älteren Teile der Fassade, deren Türme Bruchstücke geblieben, wirken mit den niedrigen Wimpergen ihrer Portale und ihren übereinandergestellten wagerechten Galerieen noch altertümlich herbe. Während aber in Reims das Langhaus noch länger ist als der Chor, ist dieser in Amiens (Abb. nebenstehend) so mächtig gewachsen, daß die Entfernung von der Vierung bis zur westlichen Haupttür gerade so lang ist wie bis zum östlichen Abschluß des Gebäudes durch die nach normannisch-englischer Art weiter vorspringende, der hl. Jungfrau gewidmete Mittelkapelle. Dreischiffig ist auch hier das Langhaus; siebenschiffig aber wirkt in west-östlicher Richtung das Querhaus, aus dem der Chor auch hier fünfschiffig hervorgeht; dem halben Vierzehneck seines Schlusses entsprechend, strahlt sein einfacher Umgang in sieben Chorkapellen aus, die naturgemäß enger sind als die fünf des Reimser Domes, wodurch ihre gewaltige Höhe noch höher erscheint als dort. Einen Fortschritt zeigt die Fensterbildung. Hier zum ersten Male werden die Fenster durch vier, die Triforienbogen durch sechs Pfosten geteilt; und reicher schmiegt sich dementsprechend auch das Maßwerk den Spitzbogenfüllungen an. Jedenfalls gehört das Innere der Kathedrale von Amiens zu den erhabensten Bauschöpfungen der Erde; und weithin erstreckte sich ihr Einfluß über Frankreich und die Nachbarländer.



Grundriß der Kathedrale von Amiens. Nach G. Dehio.

Überbieten an Höhe und an Hoheit wollte den Dom von Amiens die Kathedrale von Beauvais. Gebaut wurde an dem überkühnen Chor, dessen Grundriß dem von Amiens nachgebildet ist, von 1225 bis 1272; schon gegen Ende des Jahrhunderts stürzte er jedoch in sich zusammen, um dann mit verdoppelten, entsprechend verengerten Pfeilerarkaden wieder aufgebaut zu werden. Eine nicht eben unschöne Folge seiner ungewöhnlichen Höhe aber ist es, daß die Chorkapellen niedriger sind als der Umgang, dessen Wände daher über ihnen von Fenstern durchbrochen sind. Gewaltig ist auch der zwischen 1217 und 1254 errichtete gotische Chor der alten Kathedrale von Le Mans mit seinen reichen Bündelpfeilern, die hier nach dem Vorgange der Kathedrale von Bourges (S. 291) bereits die Stärke ihrer Dienste verringert, ihre Anzahl aber vermehrt hatten. Seine herrlichen Glasfenster und seine glücklichen Verhältnisse machen ihn zu einem der schönsten und stimmungsvollsten aller hochgotischen Räume. Prächtig entfaltete sich unter Ludwig dem Heiligen (seit 1231) auch die Abteikirche von Saint-Denis, von deren frühgotischem Schöpfungsbau (S. 187) nur noch die westliche Vorhalle und der untere Teil des Chors erhalten sind. In ihrem Neubau ist die Triforiengalerie, indem

die hinter ihr liegenden Wandflächen geöffnet und verglast wurden, zum ersten Male zu den Fenstern hinzugezogen worden: die letzte Schlußfolgerung aus dem gotischen System, die nunmehr an vielen Orten nachgeahmt wurde! Auch Notre-Dame in Paris erfuhr in dieser Zeit einen Umbau, dem die Kreuzschiffe (seit 1257) ihre prächtigen Schauseiten, die Meisterwerke des Jean de Chelles, verdanken. Der schönste Neubau dieser Zeit in Paris aber war die als Sainte-Chapelle noch heute berühmte, von Pierre de Montereaux 1243 bis 1248 errichtete Kapelle der Königsburg auf der Seine-Insel. Als Schloßkapelle besteht sie aus zwei Stockwerken. Die kryptenartig niedrige Unterkapelle ist dreischiffig. Der einschiffige Obersaal wirkt mit seinen großen, die ganzen Wände füllenden farbenprächtigen Fenstern wie ein Haus aus Rubinen und Saphiren in einem Steingerüst von den edelsten Verhältnissen. Wunderbar fein sind alle Einzelheiten, auch die bildnerischen, durchgearbeitet; wunderbar rein aber ist der Zusammenklang alles Schmuckwerkes mit dem Adel der Bauformen.

Ähnlicher Schloßkapellen rühmen sich das Schloß zu S. Germain-en-Laye, der erzbischöfliche Palast zu Reims und die Abtei S. Germer bei Beauvais. Als hochgotische Musterkirchen der Mitte des 13. Jahrhunderts aber entstanden in der Isle de France, der Picardie und der Champagne noch die Kathedralen von Troyes, Châlons, Meaux, S. Quentin und Toul. Am rechten Ufer der Loire folgte die Kathedrale von Tours, deren Fassade schon spätgotisch ist, den Spuren dieser „französischen“ Schule im engeren Sinne; aber auch die Kirche S. Julien in Tours ist ein feiner hochgotischer Bau des 13. Jahrhunderts. Nördlich der Loire fiel der Sieg jetzt eben überall kampflos dem neuen Baustil zu, der dem Sinnen und Sehnen, dem Denken und Dichten der Zeit so völlig entgegenkam.

Etwas anders als im Herzen und im Süden Nordfrankreichs gestaltete der Stil des hochgotischen Zeitalters sich in der Normandie, die, wie wir wissen (S. 182), frühzeitig selbständige Übergänge zur Gotik erzeugt hatte, jetzt aber teils von Francien, teils von England beeinflußt wurde. Eigentlich blieb ihre hochgotische Baukunst trotz der Aufnahme der reichgegliederten Bündelpfeiler in manchen frühgotischen Gewohnheiten stecken; den Fenstern, die ihre Wandflächen in der Regel nicht völlig ausfüllten, fehlte das eigentliche Maßwerk; als Reste der Emporen ziehen sich, durch leere Zwischenräume zwischen Doppelwänden ermöglicht, Laufgänge unter den Fenstern entlang; das natürliche Laubwerk der Kapitelle wird in der Regel zugunsten der frühgotischen Knospenbildungen verschmäht; die Vierungstürme werden beibehalten und überragen oft noch die stattlichen Turmpaare der Fassaden. Die als Liebfrauenkapelle ausgebildete Mittelkapelle des Chors pflegt nach englischem Muster weit über den Kapellenkranz hervorzuragen, und manchmal sind auch noch die Ostseiten der Querschiffe mit Kapellennischen versehen. Stattlich, kräftig und frisch, wie von Seeluft genährt, ragen die normannischen Kirchen dieser Art über den Städten empor, die ihre Türme fernher verkünden. Aus älteren Bauten erstanden in neuem Gewande jetzt die (damals noch) dreischiffige Kathedrale von Rouen, deren östlicher Abschluß besonders reich gegliedert erscheint, die edle dreischiffige Kathedrale von Lisieux, deren Chorumgang mit Doppelpfeilern geschmückt ist, und die Kathedrale von Bayeux, deren eleganter, in halbem Zehneck geschlossener Chor hierher gehört. Die namhaftesten normannischen Gotteshäuser, die in der Blütezeit der Hochgotik gegründet wurden, aber sind die dreischiffige Kathedrale von Séés mit ihren beiden ungleichen Turmspitzen und die fünfschiffige Kathedrale von Coutances mit ihren teilweise verdreifachten Innenpfeilern, ihrem doppelten Chorumgang und ihrem mächtigen Vierungsturm, der der besterhaltene und schönstgestaltete der Normandie ist.

Was das 13. Jahrhundert auf dem Gebiete der gotischen Baukunst in Nordfrankreich warmblütig und scharfsinnig zugleich begonnen hatte, setzte das 14. Jahrhundert, indem es mit nüchterner Berechnung alle Folgerungen aus dem Gegebenen zog, kühler und verstandesmäßiger fort. Als die doktrinäre „Spätgotik" bezeichnet Dehio den Stil dieser Zeit, der übrigens bei aller Leerheit der Einzelformen oft genug noch Klarheit und Anmut mit schlichter Hoheit zu paaren versteht. Im Herzen Frankreichs gab es um diese Zeit allerdings nicht allzu viele Kirchen mehr zu bauen oder umzubauen. Auf die Hochflut folgte unter dem Drucke der staatlichen Wirren die Ebbe. Aber zu tun gab es überall. Selbst unsere alten Bekannten, die Abteikirche von S. Denis und die Kathedralen von Paris, Laon und Amiens, wurden noch mit Zutaten und Anbauten versehen. Daß an denen von Rouen und Sées in der Normandie weitergearbeitet wurde, wird uns daher nicht wundern. S. Pierre in Caen rühmt sich, den schönsten Turm dieser Zeit (1308), wenn nicht aller Zeiten, zu besitzen; Rouen aber sah im 14. Jahrhundert in der Kirche S. Ouen einen großartigen Neubau erstehen. Dreischiffig im Langhaus, fünfschiffig nur durch die Seitenkapellen im Chor, macht diese Kirche den nicht eben glücklichen Versuch, den Chorschluß auf dem Grundriß eines halben Achteckes zu vollziehen, dergestalt, daß die ersten beiden der fünf Chorschlußkapellen nur die halbe Breite der übrigen haben. Die Bündelpfeiler sind von folgerichtigster Durchbildung, die hohen Triforien sind zu den Fenstern gezogen, die bereits das späte, flammenförmige Maßwerk zeigen. Der Aufbau erfolgt in den reinsten Verhältnissen, und die Durchblicke im Inneren sind von unübertroffener Klarheit und Anmut. In gleicher „doktrinärer" Vollendung strahlt die Kathedrale von Troyes. S. Urbain in Troyes aber spielt schon geistreich mit den konstruktiven Gedanken des gotischen Stiles: bei den doppelten Mauerwänden liegen die Fenster bald in der äußeren, bald in der inneren Schale, durch offenes Stab- und Maßwerk dementsprechend bald von außen, bald von innen vergittert. Auf Kosten der Stimmung merkt man in dieser Richtung der späteren Gotik nur allzuoft die Absicht.

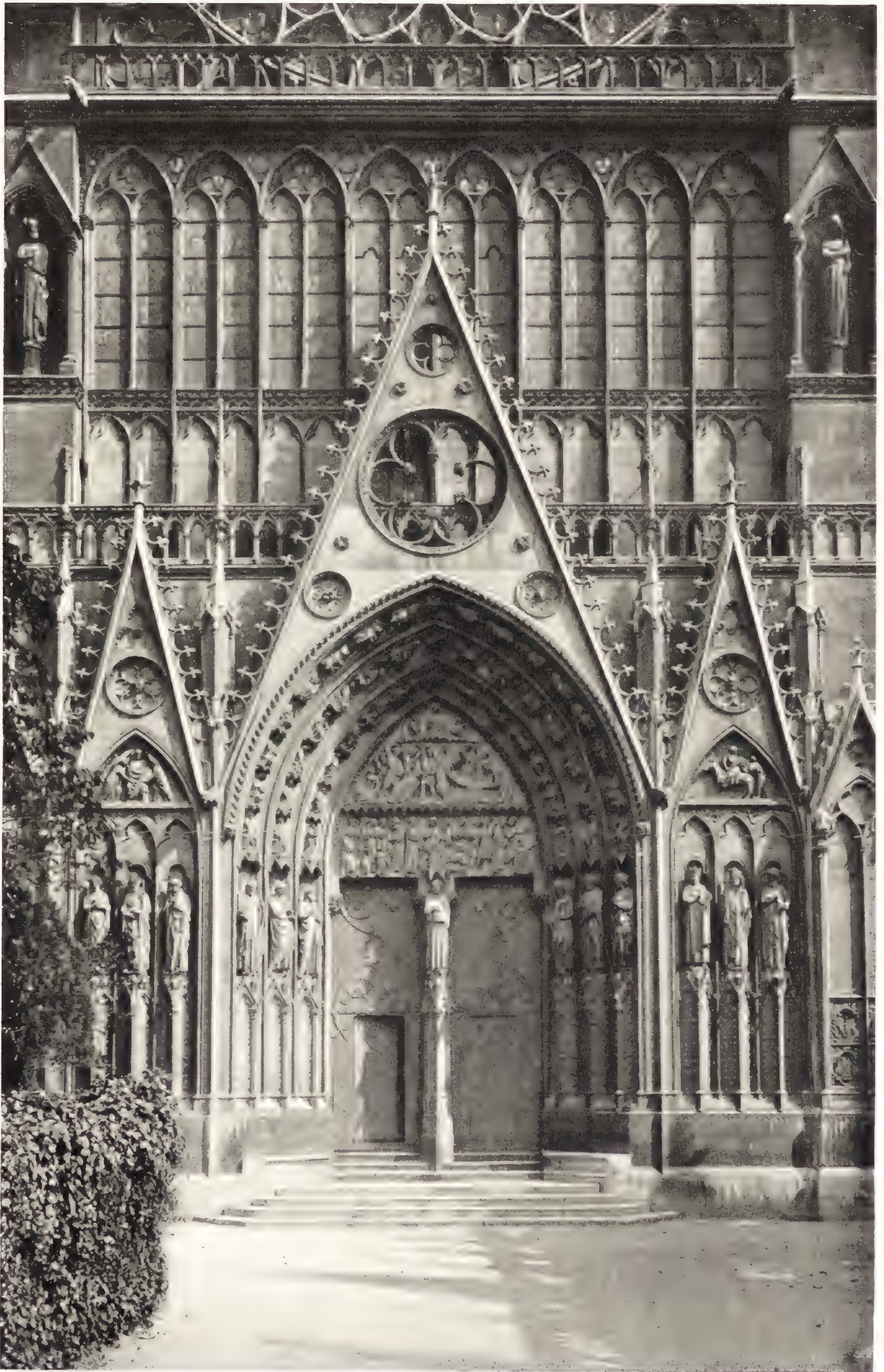
Am Kirchenbau entwickelt, rief der gotische Stil doch auch in der weltlichen Baukunst rasch eine völlige Umwandlung der Formensprache hervor, die sich hier freilich mehr in den Schmuckformen als im Aufbau vollzog. Frankreich ging auf diesem Gebiete wenigstens im Schloßbau voran, während es in der Errichtung gotischer Rathäuser, den Schöpfungen freien Bürgersinnes, hinter Deutschland, den Niederlanden und Italien zurückblieb. Von den Burgen, Schlössern, Krankenhäusern und Klöstern, die während dieses Zeitraumes zu Hunderten in reichster Gestalt dem französischen Boden entsprossen, ist freilich verhältnismäßig wenig übriggeblieben; doch gehörten gerade dem Norden Frankreichs eine Reihe von Musterbauten dieser Art an. Von den Bischofspalästen ist der zu Laon, der aus dem 13. Jahrhundert stammt, am besten erhalten. Die reichste Entwickelung des weltlichen Schloßbaues aber fand gegen Ende des 14. Jahrhunderts statt, als der Herzog Jean de Berry es seinem Bruder auf dem Thron an Kunstsinn und Prachtliebe gleich- oder zuvortat. Als Hofbaumeister Karls V. von Frankreich wird Raimond du Temple und nächst ihm werden seine Schüler Jean de S. Romain und Guy de Dammartin gefeiert. Das vielgetürmte mittelalterliche Louvreschloß in Paris, an dem alle gotischen Jahrhunderte gearbeitet haben, kennen wir nur aus Beschreibungen und Abbildungen. Es war aber unzweifelhaft weitaus das stattlichste und köstlichste Königsschloß des Abendlandes. Seine große Wendeltreppe in durchbrochener Arbeit galt als das Meisterwerk des Raimond du Temple. Erhalten haben sich gotische Wohnhäuser

in nordfranzösischen Städten wie Reims, Provins, Laon, Angers, Beauvais und Amiens. Bemerkenswert ist z. B. das sogenannte Musikerhaus in Reims, dessen geschmackvoll von vier gotischen Fenstern durchbrochene Wandflächen mit überlebensgroßen Sitzfiguren von Musikern (Abb. unten) in fünf zierlich umrahmten Spitzbogennischen geschmückt ist. Von den Rathäusern Nordfrankreichs gehört wohl nur der schlicht massive Bau zu Clermont-de-l'Oise noch dem 14. Jahrhundert an. Viele andere Bauwerke aber wiegt der befestigte Klosterbau der Abtei des Mont-Saint-Michel auf, der majestätisch auf einer Felseninsel des Ärmelmeeres thront. Die Kirche ist teils vorgotisch, teils spätgotisch. Das unter dem Namen „La Merveille" bekannte Kloster aber wirkt gerade durch den kühnen Anschluß seiner übereinandergetürmten Prachträume an den Felsenboden in der Tat beinahe wie ein Naturerzeugnis. Die beiden unteren, noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehörigen Stockwerke atmen noch den Geist der Frühgotik; das Obergeschoß geht in die Hochgotik des 13. Jahrhunderts über. Im Mittelgeschoß liegen der prächtige, von Rundsäulen getragene Rittersaal und der zweischiffige, von 23 tiefen, nahe aneinander gerückten Fenstern erleuchtete Speisesaal, in dessen Fensterbogen orientalische Stalaktitenzellen als Danaergeschenk der Kreuzzüge auftauchen. Leicht und edel dehnen sich der Kreuzgang und der Schlafsaal des Obergeschosses. Eigenartig malerisch wirkt die diagonale Stellung der Säulen in den Doppelarkaden des Kreuzganges. Die Säulen der einen Reihe stehen vor den Bogenmitten der Parallelreihe. An der großartigen Wirkung des Gesamtbaues, den die Franzosen als „achtes Weltwunder" bezeichnen, hat die Natur jedenfalls den gleichen Anteil wie die Kunst. — Von den burgartigen festen Schlössern Nordfrankreichs gehört der Blütezeit des 14. Jahrhunderts zunächst die Feste Vincennes an, deren erhaltener vierseitiger, aber von Rundtürmen begleiteter Wachtturm eine Schöpfung des Raimond du Temple ist. Die achtseitigen, reichgegliederten Bündelpfeiler eines seiner Wohnsäle werden von geistreich kraus gestalteten, mit kleinen Giebelmotiven unter dem Blattwerk versehenen Kapitellen bekrönt. An dem festen Schlosse Pierrefonds endlich, das von keinem Geringeren als Viollet-le-Duc selbst wieder auf- und ausgebaut ist, wurde bis ins 15. Jahrhundert hinein gearbeitet. Wie das Maurenschloß der Alhambra im Süden Spaniens (Bd. I, S. 583), glichen diese Schlösser von außen trotzigen Festungen, während sich in ihrem Inneren ein reiches künstlerisches Leben entfaltete; ihrer künstlerischen Erscheinung nach aber waren sie von außen wie von innen aus den Bedürfnissen und Empfindungen ihrer eigenen Zeit und ihres eigenen Volkstumes hervorgewachsen.


Die Geigerstatue vom Musikerhaus zu Reims. Nach der Trocadéro-Photographie.

B. Die hochgotische Bildnerei Nordfrankreichs.

Mit dem Maßstabe reinen Natur- und Schönheitssinnes gemessen, ist die französische Bildhauerei des 13. Jahrhunderts, so eng sie vielfach mit der auf sie berechneten Architektur verwachsen ist, für sich betrachtet, eine noch freiere Kunst als die gotische Baukunst, der sie dient. Gerade sie zeigt uns, daß zwischen der mittelalterlichen und der „Renaissance-Kunst" kein Riß



Taf. 26. Das Südportal der Kathedrale Notre-Dame in Paris.
Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

klafft, daß die Übergänge auch hier in weichen Umrissen verfließen, ja daß die Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts in manchen Beziehungen nur zum Gemeinbesitz der Kunst machte, was die Hochgotik des 13. Jahrhunderts in einigen ihrer höchsten Leistungen bereits besessen hatte. Die Forschung ist auch auf diesem Gebiete noch im Fluß. Neben französischen Kennern, wie Gonse, Courajod, Lasteyrie und Vitry, haben deutsche Gelehrte, wie Vöge und Franck-Oberaspach, entschieden und erfolgreich in dieses Forschungsgebiet eingegriffen.

Die Übergänge aus dem gebundenen Stil des romanischen Zeitalters zu dem strengen Stil der frühgotischen und dem zugleich freien und idealen Stil der hochgotischen Bildnerei lassen sich am besten an den Bildwerken der Kathedralen von Chartres und Paris verfolgen. In Chartres haben wir nicht nur die gewaltigen herben Bilderfolgen des Westportalbaues, sondern auch den noch strengen, vielleicht von dem der Kathedrale von Laon beeinflußten Bildschmuck der nördlichen und südlichen Querhausportale (S. 192), in Paris haben wir die älteren und jüngeren Bildwerke der Westfassade von Notre-Dame (S. 191 und 192) bereits kennen gelernt. In Chartres vertreten nun die eigentlichen Vorhallenbildwerke der Nord- und Südfassade den Übergang vom frühgotischen durch den hohen Stil zum Manierismus des 14. Jahrhunderts. Schon in frühen Standbildern des Nordportals, wie denen der Maria und Elisabeth und dem des Salomo, beginnen die Gewandfalten, in denen die gotische Stilentwickelung sich zunächst vollzieht, unabhängig von den Körpern, die sie verhüllen, in Schwung zu geraten, und dieser bewegtere, zugleich rundlichere Gewandstil entwickelt sich dann, von Chartres nach Reims fortschreitend, hier zu der größeren Bewegtheit der Körper, die zunächst zur deutlichen Unterscheidung zwischen Standbein und Spielbein (Kontrapost, vgl. Bd. I, S. 318) zurückkehrt. In Paris behalten auch die späteren Bildwerke der Westfassade im Faltenwurf die Neigung zum großzügig Harten und Eckigen, die sich von Paris nach Amiens verpflanzt. Die Bildwerke des Jean Chelles an den Querhausfassaden von Notre-Dame aber bezeichnen hier die freieste Blüte der französischen Bildnerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Relief aus der Legende des hl. Stephanus am Portal des südlichen Querschiffes (Taf. 26) würde in seiner schlichten, keuschen Anschaulichkeit als klassisch in jedem Zeitalter gelten. Die schöne Madonna der Mitteltür des nördlichen Querhauses aber zeigt nun auch in Paris bereits einen Anflug jener schwanken, ausgebogenen Haltung, die bald zur Manier werden sollte.

Es war etwas Mächtiges um diese gotische Fassadenkunst der großen französischen Kathedralen. Mit ihren unzähligen Reliefs, Stand- und Sitzbildern waren diese Fassaden Spiegelbilder des Gesamtglaubens und Gesamtwissens der Zeit, die von der scholastischen Philosophie am Gängelbande gehalten wurden, große, in Stein gehauene Weltgedichte, deren Inhalt die ganze Heilsgeschichte der Menschheit vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht umfaßte, an geeigneten Stellen aber auch die Schutzheiligen der Kirchen zu Worte kommen ließ. Die Verteilung dieses überreichen Inhaltes geschah nach dekorativ-architektonischen Gesetzen; und gerade hierin lag die Gefahr, daß die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zur vollen Freiheit und Reinheit hindurchgedrungene bildnerische Formensprache sich allmählich im Dienste der Schwesterkunst aufrieb und verflachte. In der Tat wurde der Stil bald zur Manier, näherte sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in merkwürdiger Mischung daneben aber auch immer deutlicher der Natur; und gerade diese realistische Richtung, die früher in den Bildnisgestalten der Grabfiguren als in der Gewände- und Giebelbildnerei hervortrat, ging dann, Schritt für Schritt an Boden gewinnend, geradeswegs in die sogenannte, im Norden aber nach unserer Ansicht mit Unrecht so genannte, „Frührenaissance“ des 15. Jahrhunderts über.

In der großen Kathedralenkunst der Blütezeit des 13. Jahrhunderts ragen die von der Pariser Westfassade beeinflußten, noch herben Bildwerke der Kathedrale von Amiens durch die Vollständigkeit ihrer Bilderfolgen hervor. Die um 1240 entstandene großartige Gestalt des Heilands am Mittelpfeiler des Hauptportals, die unter dem Namen des Beau Dieu d'Amiens gefeiert wird, ist ganz Stil und Charakter, ganz herbe Hoheit und schlichte Würde. Aber auch die schlanke, ausdrucksvolle Madonna am Mittelpfeiler der „goldenen Pforte" des südlichen Querschiffs verrät, obgleich sie der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, noch keinen Anflug von Verfall. Berühmt ist ihr „lionardeskes Lächeln", das in anderen Frauenköpfen typisch wiederkehrt. Der hl. Firmin an der Mitte des Nordportals aber zeigt in seiner vornehmen Ruhe den gotischen Stil auf der Höhe klassischer Einfachheit.



a



b

Statuen von der Kathedrale zu Reims: a Maria, b Elisabeth. Nach A. Weese.

Auch der Bildschmuck der Kathedrale von Reims, der von Chartres aus beeinflußt erscheint, gehört zu den gewaltigsten Erzeugnissen der mittelalterlichen Kunst, wenn die Werke der oberen Teile der Westfassade auch aus späterer Zeit stammen und den Stilwandlungen der Jahrzehnte und Jahrhunderte folgen. Der Platz am Mittelpfosten der Haupttür, den in Paris und Amiens noch der Heiland behauptete, ist hier schon der Madonna eingeräumt; und gerade diese Madonna zählt nicht zu den schönsten ihrer Art; aber die überlebensgroßen Sockelgestalten an und neben den Haupttüren, besonders an den Gewänden der linken und der Mittelpforte, gehören in dem Adel ihrer von starkem Eigenleben erfüllten Köpfe, in der Großartigkeit und klassischen Einfachheit ihres Gewandwurfes, in der Wucht und Macht ihrer ganzen Haltung, die erst leicht durch den „Kontrapost" (S. 3 und 281), den Vorläufer der gotischen Biegung, bedingt wird, zu den reinsten Kunstschöpfungen der Welt. Besonders ausgezeichnet sind am Mittelportal die Frauengruppen der „Reinigung" und der „Heimsuchung" (Abb. oben). Daß Maria und Elisabeth in der Heimsuchung sogar in römischer Gewandung auftreten, darf uns an der Echtheit ihres mittelalterlichen Ursprungs nicht irre machen.

Strenger gotisch, ernster, hier und da auch anmutiger als die Reimser ist die Pariser Kunst dieser Zeit, sind selbst die in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen großen Apostelgestalten an den Innenpfeilern der Sainte-Chapelle. Sie gehören zu den reinsten und herrlichsten Schöpfungen der mittelalterlichen Kunst; einige von ihnen aber zeigen vielleicht zuerst von allen männlichen Standbildern jene durch das Einziehen der einen, durch das Ausbiegen der anderen Seite erzeugte, auch wohl durch die Massenverteilung beim Heraushauen aus dem Block mit bedingte „gotische Biegung", die der Kunst verhängnisvoll werden sollte.

Den Abfall und die Weiterentwickelung des 14. Jahrhunderts führen uns besonders die Darstellungen aus dem Leben des Heilands an den Chorschranken im Inneren von Notre-Dame in Paris vor Augen. Die Reliefs der Nordseite, die ununterbrochen fortlaufen, zeigen noch den idealen, freilich schon nachlassenden Schwung der Hochgotik; die Reliefs der Südseite müssen sich einer Arkadenreihe einfügen, verraten aber trotzdem in gedrungeneren

Gestalten bereits jenes realistische Streben, das uns noch deutlicher in den plastischen Grabbildnissen des 14. Jahrhunderts entgegentritt. Im übrigen bieten z. B. die großen Kathedralen von Amiens, von Reims, von Rouen in ihren späteren Werken, bietet besonders S. Urbain in Troyes Gelegenheit genug, das manierierte Gebaren der gotischen Monumentalplastik des 14. Jahrhunderts weiter zu verfolgen.

Die nordfranzösische Grabbildnerei dieses Zeitraums beginnt mit jener großartigen Reihe von 16 altfranzösischen Königsgestalten, die Ludwig der Heilige 1264 als seine Vorfahren in der Gruft der Kirche von S. Denis aufstellen ließ. Alle zeigen sie den gleichen hochgotischen Idealtypus der Köpfe, alle den gleichen freien Fluß der Gewandung und der Haarbildung, allen oder fast allen sind jene sinnbildlichen Tiere als Fußstützen gegeben, die die Grabbildnisse dieses Zeitalters kennzeichnen. Besonders hervorragend durch schlichte Größe des Formenadels ist die Gestalt der Constance von Kastilien, besonders ausgezeichnet durch feine Beseelung und reiche Polychromie sind die Bildnisgestalten des Prinzen Philipp, eines Bruders, und des Prinzen Ludwig, eines Sohnes des heiligen Ludwig. Im letzten Drittel des 13. und im Verlaufe des 14. Jahrhunderts erhielt diese Denkmälerreihe noch einen reichen Zuwachs; und mit der Zunahme der Naturwahrheit und des Individualismus in der Durchbildung der Gestalten wächst auch die Zahl der Künstlernamen, die mit ihnen in Verbindung gebracht werden können.


Steinbild der Margarete von Artois in S. Denis. Nach L. Gonse.

Die namhaftesten Meisterbildner, die damals in Paris ihre Kunst ausübten, stammten aus den Niederlanden, wenngleich aus den südlichen, schon französisch redenden Niederlanden. Von den für S. Denis gearbeiteten oder doch jetzt in der dortigen Kirche aufgestellten Grabbildnissen wird das erste von individuellem Leben erfüllte, aber noch schlicht und stilvoll gehaltene französische Königsbildnis, das Philipps III., das 1307 vollendet wurde, Jean von Arras zugeschrieben. Dann schuf Jean Pépin von Huy das herrliche jugendliche Liegebild des 1317 im zarten Alter von siebzehn Jahren verstorbenen Robert d'Artois mit einem Löwen zu seinen Füßen, wahrscheinlich aber auch die köstliche, aus weißem Marmor gehauene Gestalt der Margarete von Artois (gest. 1311; Abb. oben) mit zwei kleinen Hunden zu ihren Füßen, das härtere Steinbild ihres Gatten, des Grafen von Evreux (gest. 1319), und sogar noch das aufs feinste ausgeführte weiße Marmorbild des Grafen d'Etampes (gest. 1336). Von André Beauneveu aus dem Hennegau, einem der vielseitigsten und meistbeschäftigten Meister der Zeit, der zuerst 1361 in Valenciennes genannt wird, rühren die von Karl V. (dem Weisen, gest. 1380) bestellten Bildnisse seiner Vorfahren im Hause Valois, Philipps V. (gest. 1350) und Johanns des Guten (gest. 1364), rühren vielleicht auch die Bildnisse seines Gönners, König Karls V., und der Königin Jeanne de Bourbon her, die ursprünglich am Eingang der Celestinerkirche in Paris standen. Doch werden diese letztgenannten von der jüngeren französischen Forschung Beauneveu abgesprochen und den echt französischen Portalskulpturen des 14. Jahrhunderts an die Seite gestellt. Im Gegensatze zu den noch von feinem Stilgefühl durchhauchten Arbeiten des Jean Pépin von Huy zeigen die Werke des André Beauneveu den kräftigen Realismus, der sich im Laufe des 14. Jahrhunderts auf diesem

Gebiete Bahn brach. Auch Johann von Lüttich gehörte zu den Lieblingsbildhauern Karls des Weisen; und auch seiner Hand werden einige Grabbildnisse von S. Denis zugeschrieben werden können, ohne daß diese sich mit Sicherheit bezeichnen ließen. Von Robert Loisel, der als Hauptschüler Pépins von Huy bezeichnet wird, endlich rührt das lebensvolle Liegebild des Besiegers der Engländer, Bertrands de Guesclin, her, das uns, da es zwischen 1389 und 1397 ausgeführt ist, zum Ende des 14. Jahrhunderts herabgeleitet.

In die Frühzeit der Gotik versetzen uns allen diesen Werken der Steinhauerei gegenüber die beiden edlen, ideal angehauchten Bronzegußgestalten der Kathedrale von Rouen zurück, die die Erzbischöfe Evrard de Foieloy (gest. 1223) und Geoffroy d'Eu (gest. 1237) darstellen. Gonse nennt jene die schönste ihrer Art in Europa. Auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst, die sich nunmehr die ihr von Haus aus sinnesverwandten Einzelformen der gotischen Baukunst aneignete, aber reiht sich diesen Werken der reichausgestattete Schrein des hl. Taurinus von 1255 in der ihm geweihten Kirche zu Evreux als einer der wenigen an, die in Frankreich erhalten sind: ganz als gotisches Kirchlein gebildet, umschließt er Reliefs und Heiligengestalten mit zierlicher architektonischer Umrahmung.



Elfenbeinstatue der Madonna (um 1295) im Louvre zu Paris. Nach L. Gonse.

Die in den Sammlungen erhaltenen Werke führen uns weiter ins Gebiet der Kleinbildnerei hinein. Außerordentlich reich entfaltete sich nach wie vor die Elfenbeinschnitzerei. Die in ihrer feingestimmten Bemalung erhaltene „Krönung Mariä" des Louvre zeigt den reinsten, zugleich individuellen und idealen Stil der Mitte des 13. Jahrhunderts, wogegen die stehende Elfenbeinmadonna vom Ende desselben Jahrhunderts (Abb. nebenstehend) ebendort sich bereits in der „gotischen Biegung" wiegt; außerordentlich reich erblühte in dieser Zeit auch die vergängliche Kunst der Holzschnitzerei, zu deren frühesten und anmutigsten erhaltenen Werken die stehende Birnholzmadonna bei Herrn Ed. André in Paris gehört, die, erst im 14. Jahrhundert entstanden, den ausgeschwungenen Stil dieser Zeit mit etwas koketter Mütterlichkeit zur Schau trägt. Die vergoldete und emaillierte Silbermadonna des Reliquiars von 1340 im Louvre aber ist schon ganz von dem bewegten Eigenleben erfüllt, das seit dieser Zeit, so oder so, in steter Zunahme begriffen ist.

C. Die nordfranzösische Malerei von 1250 bis 1400.

Während die hochgotische Baukunst und Bildnerei ihre Technik vollkommen beherrschten, fehlten der spätmittelalterlichen Malerei als farbiger Flächendarstellung mit der Perspektive und der ausgebildeten Helldunkel-Modellierung vorläufig noch immer die Grundlagen einer freien Entfaltung aller in ihr schlummernden Kräfte. Wenn neuerdings betont wird, daß das „abgekürzte Verfahren" dieser Malerei, deren Darstellungen nur als „Sinnbilder", nicht als „Spiegelbilder" der Wirklichkeit erscheinen, nicht sowohl auf mangelndem Können als auf anderem Wollen beruhe, so ist das doch nur in dem Sinne zuzugeben, daß die mittelalterlichen Maler unbewußt aus der Not eine Tugend machten, wo ihre flächenhafte Behandlung, wie in der Wandmalerei, natürlichen Stilgesetzen entsprach. Erst gegen Ende dieses Zeitraumes regte sich allmählich, wenn nicht das Verständnis, so doch das Gefühl für eine körperlichere und räumlichere Wiedergabe der Natur auf der Fläche. Wenigstens innerhalb

der einzelnen dargestellten Gebäude fingen die schrägen Seitenlinien jetzt an, sich einem Augenpunkt zu unterwerfen; und wie die schwarzen Umrisse nach und nach unter der deckenden Pinselmalerei verschwanden, hörten die Menschen allmählich auf, Schemen, wenn auch schöne Schemen, zu sein, um sich körperlicher zu runden und mit bildnisartigerem Leben zu schmücken, fing aber auch die Landschaft an, sich unter dem alten Goldgrund- oder Teppichmusterhimmel in der Gestaltung ihrer Bäume und Berge, ihrer Täler und Flüsse der Natur zu nähern. Der raumabschließenden setzte sich allmählich eine raumerweiternde Malerei an die Seite.

Welche Rolle Frankreich in der Entwickelungsgeschichte der europäischen Malerei von 1250 bis 1400 gespielt hat, ist nicht leicht zu übersehen, weil sich hier noch weniger Gemälde dieses Zeitraumes erhalten haben als in anderen Ländern. Doch weist alles darauf hin, daß die Bewegung auf dem Gebiete der Malerei sich in Frankreich nicht so selbständig vollzog wie auf dem Gebiete der Bildhauerei. Der Einfluß der italienischen Malerei machte sich namentlich im Süden Frankreichs über Avignon geltend; eine niederländische Strömung aber verschmolz sich in Paris — auch hier nicht ohne italienische Beimischung — mit einer starken einheimischen, besonders in der Buchmalerei ausgezeichneten Parallelströmung, um gegen Ende des Zeitraumes ganz Frankreich und Burgund mit fortzureißen. Daß diese niederländische Strömung durch eine nationalfranzösische Ader verstärkt wurde, hat die Forschung der letzten Jahre, besonders seit den kunstgeschichtlichen Ausstellungen zu Brügge (1902) und zu Paris (1904), die eine Flut von Streitschriften hervorriefen, immer klarer erkannt; aber daß die französische Malerei als solche an der Spitze der Bewegung gestanden, die den mittelalterlichen in den neuzeitlichen Stil hinüberleitete, können wir nach wie vor nicht zugeben.

Der Wandmalerei entzog die hochgotische Baukunst, je folgerichtiger sie auftrat, freilich um so unerbittlicher den Boden unter den Füßen. In der gotischen Musterkirche blieben nur die Gewölberippen, Teile der Westwand und die Chorschranken für die Schöpfungen des Pinsels frei; und auch diese Stellen wurden keineswegs immer mit figürlichen, oft aber, wie die Rippen und Bogen, mit dekorativen Malereien jeder Art geschmückt. Es ist bezeichnend, daß auch Gélis-Didots großes Werk über die französischen Wandmalereien des Mittelalters gerade für Nordfrankreich aus diesem Zeitraum fast nur ornamentale Malereien veröffentlicht hat; und es ist lehrreich für die Entwickelungsgeschichte der „gotischen" Malerei, daß diese, im Gegensatz zur Bildnerei, die die einheimische Pflanzenwelt bevorzugte, in ihren Zierfüllungen, Zierfriesen, Rändern und Streifen den ganzen alten Formenschatz an Mäandern, Wellen, mannigfach gebrochenen Bändern, Akanthusranken, Palmettenfriesen u. s. w., weiterschleppt und abwandelt. Von erhaltenen wirklichen Wandgemälden der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts seien aus Nordfrankreich nur die ländlich sittenbildlich aufgefaßten Bilder der Monatsarbeiten in einem Bogen der Kirche zu Pritz bei Laval genannt.

Gerade in den gotischen Kirchen Nordfrankreichs läßt sich dafür aber auch an erhaltenen Werken der folgerichtige Übergang der Aufgaben der Wandmalerei in die der Glasmalerei der Riesenfenster deutlich verfolgen. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts strahlten die Kathedralen von Amiens, Auxerre, Chartres, Laon, Le Mans, Paris, Reims, Rouen und Soisson in den Farbengluten, die eine vollzählige Reihe gemalter Glasfenster in ihnen verbreitete. Zu großen Bilderfolgen, wie in der Wandmalerei der romanischen Zeit, schlossen die Darstellungen der einzelnen Fenster sich hier zusammen; und während des 13. Jahrhunderts blieb ihre Zeichnung auch noch streng und lebensvoll, hielt ihre Technik am alten Verbleiungs- und

Schwarzlotstil (S. 180) fest. Die ganze Kunstgeschichte hat nichts hervorgebracht, was sich an dekorativer Pracht diesen Folgen bemalter Glasfenster an die Seite setzen könnte. Erhalten aber hat sich verhältnismäßig wenig von ihnen: am vollständigsten die Fensterfolge zu Chartres, die älteste der hochgotischen Zeit. Wie lieblich z. B. die „Rose de la France" mit der Himmelskönigin in der Mitte über dem Nordportal! Wie mächtig die „Rose royale" mit dem „Jüngsten Gericht" über dem Westportal! In Reims haben sich, von der Rose des nördlichen Querschiffes abgesehen, nur die Hochfenster des Chores des Langhauses erhalten: wie ergreifend aber die Kreuzigung Christi im Chor! In Notre-Dame zu Paris zeugen nur noch die drei gewaltigen Hauptrosen von der Pracht und Glut der einstigen Verglasung. In Auxerre und Le Mans aber strahlen wenigstens alle Chorfenster noch in einheitlichem Glanze.

Im 14. Jahrhundert melden sich auch in der Glasmalerei wesentliche Stilveränderungen. Nicht nur schwelgen ihre Hauptgestalten jetzt in der „gotischen Biegung" innerhalb des festen Stabwerkgerüstes, sondern auch die Farbensprache und die Technik unterliegen allmählichen Veränderungen. Zur Herstellung der goldenen Heiligenscheine, Gewandteile, architektonischen Umrahmungen und Zieraten tritt hier und da bereits das „Silbergelb", das von der Rückseite aufgetragen wurde, neben das alte „Schwarzlot"; andere eigentliche Glasmalerfarben aber kamen nur ganz allmählich in Gebrauch; nur ganz allmählich konnten daher auch die einzelnen Glasstücke wachsen, um der Malerei und Schraffierung überantwortet zu werden; und nur allmählich konnte dementsprechend das Verbleiungsnetz seine Maschen erweitern. Die Fenster von S. Urbain in Troyes und von S. Ouen in Rouen erzielen schon eine Wirkung, die wesentlich verschieden von jener der Kirchenfenster des 13. Jahrhunderts ist.

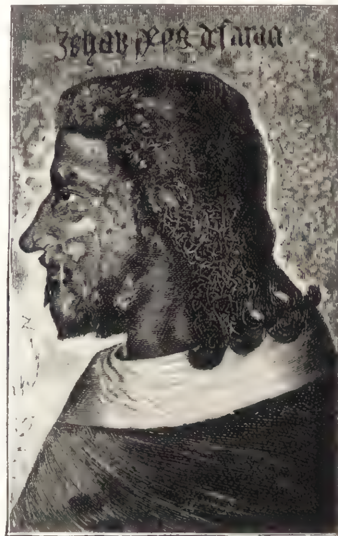


Federzeichnung aus dem Album des Villard de Honnecourt in der Nationalbibliothek zu Paris.
Nach J. B. Lassus und A. Darcel.

Ein etwas anderes Bild der Geschichte der französischen Malerei dieses Zeitraumes geht mit den Malernamen aus den Archiven hervor. Vorweg muß **Villard de Honnecourt** genannt werden, ein Baumeister, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts an der Kathedrale von Cambrai beschäftigt gewesen war, für uns aber hauptsächlich als Figurenzeichner in Betracht kommt. Sein von Lassus und Darcel herausgegebenes Reiseskizzenbuch, das in der Nationalbibliothek zu Paris liegt, enthält neben architektonischen Aufnahmen und Entwürfen Federzeichnungen nach Kunstwerken, Studien nach der Natur und geometrisch umschriebene menschliche Bewegungsmotive: Ringer, Soldaten (Abb. oben), ein Löwe, ein Pferd von vorn sind dargestellt; nur, bezeichnend genug für die Zeit, keine Landschaften. Die Formen und Bewegungen sind in ihren Hauptzügen scharf und richtig erfaßt, im einzelnen aber noch unverstanden oder verschnörkelt. Jedenfalls vergegenwärtigen diese Zeichnungen uns das frische künstlerische Ringen einer regen, nach Selbständigkeit strebenden Zeit.

Im 14. Jahrhundert mehren sich die Meisternamen, und die Träger einiger von ihnen, die uns aus den „Archives de l'art français" entgegentreten, müssen hervorragende und einflußreiche Künstler gewesen sein. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts führte **Evrard von Orléans** eine Reihe von Malereien und anderen künstlerischen Arbeiten für königliche

Schlösser aus; und neben ihm war der Niederländer Peter von Brüssel besonders für die Grafin Mahaut von Artois tätig, für die er sich z. B. nach den Urkunden 1320 verpflichtete, in einer Galerie ihres Schlosses zu Conflans Ritterbildnisse und eine Seeschlacht in Öl zu malen. Die Ölmalerei war also, wenn auch anders gehandhabt als heute, schon damals bekannt. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts wird Girard von Orléans als Meister umfangreicher Tafelbilder genannt. Für Johann den Guten (1350—64) sehen wir ihn neben Jean Coste tätig, dessen Wandgemälde aus dem Leben Julius Cäsars, aus der Heiligenlegende und dem Jagdleben im Schlosse zu Vaudreuil in Ölfarben auf Goldgrund gemalt waren. Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts taucht als Künstler des weisen und kunstliebenden Karl V. ein dritter Meister von Orléans auf, Jean d'Orléans, dessen Tätigkeit bis ins 15. Jahrhundert hinein verfolgt werden kann; und neben ihm war der schon als Bildhauer genannte große Südniederländer André Beauneveu (S. 283) auch in Frankreich als Maler tätig. Besonders als Buchmaler ist Beauneveu bekannt; und als Buchmaler werden auch noch eine Reihe anderer niederländischer Meister dieser Zeit genannt, von denen Jan van Brugge (Jean oder Hennequin de Bruges), der von B. Prost in Jean de Bandol wiedererkannt worden, als Hofmaler Karls V. („pictor regis") hervorgehoben werden muß.



Johann der Gute. Tafelgemälde in der Nationalbibliothek zu Paris. Nach L. Gonse.

Von erhaltenen Werken der französischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts läßt sich nur wenig berichten. Wichtig ist immerhin das Bildnis Johanns des Guten (Abb. nebenstehend) in der Nationalbibliothek zu Paris. Über die Holztafel ist Leinwand gespannt, die mit einem Kreidegrund gedeckt ist. Das Brustbild hebt sich in schlichter Profilstellung vom Goldgrund ab; aber die scharfe Erfassung der Bildniszüge des rotblonden Lockenkopfes deutet auf das kommende Jahrhundert hin. Daß Girard d'Orléans dieses Bild gemalt habe, wie behauptet worden, läßt sich allerdings nicht begründen. Aus der Zeit Karls V. ist zunächst der in Paris gearbeitete Altarbehang im Louvre zu nennen, der aus der Kathedrale von Narbonne stammt: ein weißes Seidentuch mit leicht getuschten Federzeichnungen, die unter spätgotischen Bogen die Leidensgeschichte des Heilandes veranschaulichen. Karl V. und seine Gemahlin Jeanne de Bourbon erscheinen knieend als Stifter zu beiden Seiten der Kreuzigung, die die Mitte des kostbaren Tuches einnimmt. Der flüssigfreie Stil zeigt mehr Anmut als Kraft; aber es ist echt französische Anmut, die sich in ihm ausspricht. Jean d'Orléans' Stil mögen wir uns ähnlich denken; aber es liegt, wie schon Mantz hervorhob, kein Grund vor, gerade ihn als den Meister dieses Werkes hinzustellen, dem sich in ähnlicher Technik die Heiligenzeichnungen auf der weißseidenen Bischofsmütze im Musée Cluny zu Paris anschließen. Von den Tafelgemälden, die auf der Pariser Ausstellung 1904 nach Maßgabe dieser Zeichnungen der Pariser Schule vom Ende des 14. Jahrhunderts zugeschrieben wurden, sei das anmutige Flügelbildchen der Sammlung Weber in Hamburg genannt, dessen Mittelbild die Dreieinigkeit noch völlig raumlos auf Goldgrund, aber schon in frischer Farbenmodellierung darstellt.

Die französische Buchmalerei dieses Zeitraumes, die uns ein gutes Stück wirklicher Entwickelungsgeschichte kennen lehrt, führt uns zunächst zur zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück. Ihr Hauptwerk aus dieser Zeit ist der Psalter Ludwigs des Heiligen in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 10,525). Das köstliche Werk stellt in 78 Bildern auf Goldgrund mit gotischer Raumeinteilung biblische Geschichten dar. In den schlichten Rändern klingt immer noch die alte, seit der mykenischen Zeit in Europa heimische Pflanzenrankenwelle nach. Die Bildflächen selbst aber sind gewissermaßen in zweiteilige gotische Kirchenfensterwände verwandelt; und der Stil zeigt in den Umrissen und Bewegungen der Idealgestalten die ganze Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, den ganzen Ernst und Verstand der Auffassung, die dem 13. Jahrhundert in Frankreich eigen waren.

Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts behaupteten die goldenen oder farbig gemusterten, mit nur wenigen Hintergrundsandeutungen ausgestatteten Gründe das Feld. Wie das neue, immer stärker mit Einzelheiten erfüllte Leben von den Rändern ausgeht, hat Carstanjen anschaulich beschrieben. Das Laub der Randranken wird allmählich natürlicher. Das Dornblatt- und Stechapfelmuster prägt sich immer deutlicher aus. Das Rankenwerk wird durch Vögel, Tiere und Menschen belebt, die sich allmählich zu witzigen kleinen Lebensbildern (drôleries) zusammenschließen. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnen die Gebäude, die Bäume und anderen Landschaftsteile, die, wie Kämmerer und von Schubert-Soldern es geschildert haben, allmählich natürlicher werden, den Goldgrund oder Schachbrettgrund von unten an zu verdrängen; die kolorierte Federzeichnung wird zur Pinselmalerei; und der oft harte Dreiklang Gold-Rot-Blau, der die hochgotischen Miniaturen beherrschte, macht dementsprechend mannigfaltigeren und zarter gebrochenen Farbentönen Platz.

Paris war um 1300 unbestritten der Hauptsitz der Buchschreiberei und Buchmalerei Europas. In dem für Philipp V. (1316—22) gemalten Leben des hl. Dionysius in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 2090—92) verbreiten Stadt- und Landansichten und Gestalten des täglichen Daseins unter goldenem Grunde eine neue Anschauung. Aber die Ansichten bestehen immer noch aus Einzelandeutungen; und die Köpfe und Hände der Gestalten sind immer noch nur gezeichnet, nicht gemalt. In der 1323 vollendeten Généalogie de la Sainte Vierge des Berliner Kupferstichkabinetts wird bereits Eichenlaub von Buchenlaub unterschieden; aber von landschaftlichem Zusammenschluß ist auch hier noch keine Rede. Drei französische Künstler haben nach Delisle mit ihren Namen und der Jahreszahl 1327 die Miniaturen zwei schöner Bibeln der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 11,935) bezeichnet, die in dieser Beziehung immer noch keine Fortschritte zeigen und durch die bewegte Ausbiegung ihrer Gestalten der gotischen Zeitmanier huldigen. Das Brevier von Belleville aus der Mitte des Jahrhunderts in derselben Sammlung aber sei als Beispiel der reichen, mit zierlichen Witzbildern gefüllten Randrankenverzierung genannt.

Greifbareren Ausdruck gewinnt die naturalistisch-malerische Bewegung unter Karl V., dem Weisen (1364—80). Der König selbst wetteiferte mit seinen Brüdern, Philipp von Burgund, Louis von Anjou und dem Herzog Jean de Berry, der der mächtigste Kunstmäzen seiner Zeit war, in der Bestellung wertvoller Bücher bei ihren französischen und niederländischen Lieblingsmalern. Von den für Karl V. geschriebenen Büchern ist viel genannt „La cité de Dieu“ des heil. Augustinus der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 22,912). Ihre Hauptminiatur zeigt den König, wie er sitzend aus den Händen des Raoul de Presles das von diesem geschriebene Buch in Empfang nimmt. Der Zug zur Wirklichkeit tritt hier besonders

in der bildnisartigen Auffassung der Hauptpersonen hervor. In dem „Rational des divines offices“ (franz. Nr. 437) von 1374 sieht man den König mit seiner Gemahlin, die dem zu ihren Füßen sitzenden Schreiber diktieren. Der Grund ist noch farbig gemustert. Aber die Umrisse sind, wie schon Waagen bemerkte, nicht mehr gezeichnet, sondern mit dem Pinsel in Deckfarben ausgeführt; und Versuche, mit der Farbe zu modellieren, sind erkennbar. Das bedeutendste Werk aber, das Jan van Brugge (Jean de Bruges), der flämische „Pictor regis“, für den König malte, ist die französische Bibel von 1371, die jetzt im Museum Meermanno-Westreenianum im Haag aufbewahrt wird. Alle Fortschritte der Folgezeit treten hier wenigstens in Vorstufen auf. Das Bild, auf dem der Stifter dem König sein Buch überreicht, steht an malerischer Haltung hoch über dem ähnlichen Bilde in der genannten Pariser Handschrift. Für Louis II. von Anjou soll 1390 ein schon früher begonnenes Gebetbuch der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 18,014) vollendet worden sein, das nach der neueren Forschung dem Herzog von Berry gehört hat. Jedenfalls ist es eins der reichsten und prächtigsten Werke dieser Art. Einige der Deckfarbenbilder dieses Buches, deren letztes die Abreise des Herzogs nach Palästina darstellt, schrieb Gonse dem Beauneveu zu; andere rühren von Jacquemart de Hesdin her, einem anderen französischen Niederländer der Übergangszeit.

Sicher erkennt man die Hand Beauneveus in einem der zahlreichen von Delisle zusammengestellten Prachtbücher, die der Herzog von Berry schreiben und mit Bildern schmücken ließ, dem Psalter der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 13,091), dessen erste 24 Blätter mit den thronenden Aposteln und Propheten von der Hand des Meisters von Valenciennes gemalt sind. Vor bunt gemustertem Grunde auf gotischen Marmorsesseln thronend, lassen diese Gestalten erkennen, daß sie von der Hand eines Bildhauers herstammen, stehen aber, nicht unberührt von italienischer Einwirkung, innerhalb der halbfreien Modellierung und Ausdrucksweise vom Ende des 14. Jahrhunderts entschieden auf fortschrittlichem Boden. Auch das Titelblatt eines anderen für den Herzog von Berry geschriebenen Gebetbuches, das jetzt der Brüsseler Nationalbibliothek (Nr. 11,060) gehört, schreiben Delisle und Dehaisnes vielleicht mit Recht Beauneveu zu. Die biblischen Darstellungen dieses ungewöhnlich reich geschmückten Buches aber, das wohl schon über das Ende des 14. Jahrhunderts herabreicht, scheinen wieder von Jacquemart de Hesdin herzurühren. Das Raumgefühl der Hintergründe ist noch gering, das Verhältnis der menschlichen Gestalten zu den Gebäuden und der Landschaft noch unentwickelt; die Landschaften, die in ihren Einzelteilen natürlich gezeichnet sind, sind grau in grau gefärbt; und der blaue Himmel, der sich über ihnen zu dehnen scheint, ist noch nicht abgetönt, sondern wirkt nur als blauer Grund anstatt des Goldgrundes; im übrigen aber zeigen diese Bilder deutliche Fortschritte in der malerischen Modellierung mit dem Pinsel.

Sicher von Jacquemart de Hesdin rührte dann aber ein Teil der „Miniaturen“ des erst 1409 vollendeten größten und prächtigsten der Gebetbücher des Herzogs von Berry her, das, als die „Grandes Heures du Duc de Berry“ bezeichnet, zu den Zierden der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 919) gehört. Seine größten Bilder hat das Buch leider verloren. Von den erhaltenen ist die anmutige Darstellung der Geburt der Maria am bekanntesten, merkwürdig aber das Blatt, das den Herzog mit den Seinen an der Paradiesespforte von Petrus empfangen zeigt. Dem Stil nach sind die erhaltenen Bilder dieses Werkes, so reizvoll in ihrer Art sie sind, noch rückständiger als die des Brüsseler Gebetbuches. Aber in den Rändern entfaltet sich hier das ganze Leben der neuen Zeit. In dem zierlichen Rankenwerk macht das Dornblattmuster bereits kleinen bunten Blumen verschiedener Art Platz. Vögel und Schmetterlinge

sitzen auf den Ranken oder flattern in ihnen umher; und spaßige Tiergestalten erscheinen dazwischen in vierpaßartigen Umrahmungen. Der Naturalismus der neuen Zeit regt sich überall; aber das Grundgefühl bleibt noch gotisch.

Wie vielseitig übrigens die französischen und für Frankreich arbeitenden niederländischen Künstler des 14. Jahrhunderts waren, zeigt sich darin, daß Jan van Brugge auch die Zeichnung zu den berühmtesten, wenigstens teilweise erhaltenen gewirkten Gemälden dieses Zeitraums, der großen Teppichfolge mit Darstellungen aus der Offenbarung Johannis in der Kathedrale von Angers, geliefert hatte. Der Meister, der den alten Hauptteil dieser herrlichen Schöpfung der Gewebemalerei in Paris ausführte, war Nicolas Bataille (tätig 1363 bis um 1402), neben Jacques Dourdin (gest. 1407) der bedeutendste Pariser Teppichfabrikant jener Tage. In der Wandteppichwirkerei, deren Entwickelungsgeschichte besonders Guiffrey, Müntz und Pinchart festgelegt haben, nahm Paris neben Arras, das ihm von Anfang an ebenbürtig war, während des ganzen 14. Jahrhunderts eine führende Stellung ein. In jenen Wollteppichen von Angers, deren Darstellungen abwechselnd auf rotem und auf blauem Grunde stehen, hat sich wenigstens ein französisches Meisterwerk dieser Kunst vom Ende des Jahrhunderts erhalten. Man macht sich von dem Gesamtgebiet der malerischen Leistungen dieser Zeit eben kein richtiges Bild, wenn man nicht neben den Wand- und Glasgemälden, den Tafel- und Buchbildern der Gemäldeteppiche gedenkt, die Kirchenchöre und Palastwände mit reichem, inhaltlich vielseitigem, künstlerisch herbem, doch warmem malerischen Leben anfüllten. Aber auch die Schmelzmalerei brachte es im 14. Jahrhundert in Paris zu eigenartiger Blüte. Das unedle Metall der rheinischen und Limoger Grubenschmelzarbeiten (S. 181) machte wieder dem Gold und dem Silber Platz. Leicht legte der durchsichtige Farbenschmelz (émail translucide) sich über die halberhobene bildnerische Arbeit. Köstlich war die Wirkung der so geschmückten Goldschmiedewerke, von denen nur wenige, fast wie durch ein Wunder, dem Raube der Zeit entgangen sind. Die erhaltenen Meisterwerke dieser Art sind der Schrein des hl. Taurinus in der Kirche dieses Heiligen zu Evreux (S. 284) und das Reliquiarium vom Altar der Heiligengeistkirche im Louvre zu Paris. Man sieht auf allen Gebieten, daß die gotische Kunst des 14. gegenüber der des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich technisch vervollkommnet, stofflich bereichert und inhaltlich vervielfältigt dasteht. Aber die stilvolle Größe der Gesamthaltung ist ihr abhanden gekommen; und der neue Stil des 15. Jahrhunderts ist erst im Anzuge.

2. Die südfranzösische Kunst des späten Mittelalters.

A. Die südfranzösische Baukunst von 1250 bis 1400.

Während der Blütezeit der nordfranzösischen Gotik im 13. Jahrhundert stand der schöne Süden Frankreichs, religiösen Wirren und kriegerischen Verwickelungen preisgegeben, außerhalb der künstlerischen Entwickelung, die vom Herzen Franciens aus die ganze Welt in ihre Kreise zog. In seiner Kirchenbaukunst klang der romanische Stil, einst der Stolz Südfrankreichs, in flauen Akkorden aus, vermischte sich hier und da mit unverstandenen gotischen Einzelheiten, brachte es aber nicht einmal zu einem einheitlichen Übergangsstil. Die leicht aufzählbaren wirklich gotischen Bauten, die während des 13. Jahrhunderts südlich von der Loire entstanden, wie die Kathedrale von Clermont-Ferrand (1268 begonnen) und die gewaltigen Chöre der Kathedralen von Toulouse und Narbonne, rühren wahrscheinlich von

nordfranzösischen Baumeistern her und entstammen meistens auch erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Zu den Ausnahmen gehören der schon 1213 gegründete Chor der Kathedrale von Bayonne und die mächtige Kathedrale von Bourges, deren Neubau dem Grundriß der Kathedrale von Paris folgt. Eine Erinnerung an ältere Zeiten, wie seine Seitenportale (S. 177), ist sein halbrunder Unterchor, der nahezu die einzige Krypta gotischen Stils darstellt, die es gibt; über Notre-Dame hinweg aber greift der Aufbau des fünfschiffigen Langhauses in die Hochgotik hinüber, der die mit vermehrten Diensten versehenen Bündelpfeiler entsprechen.

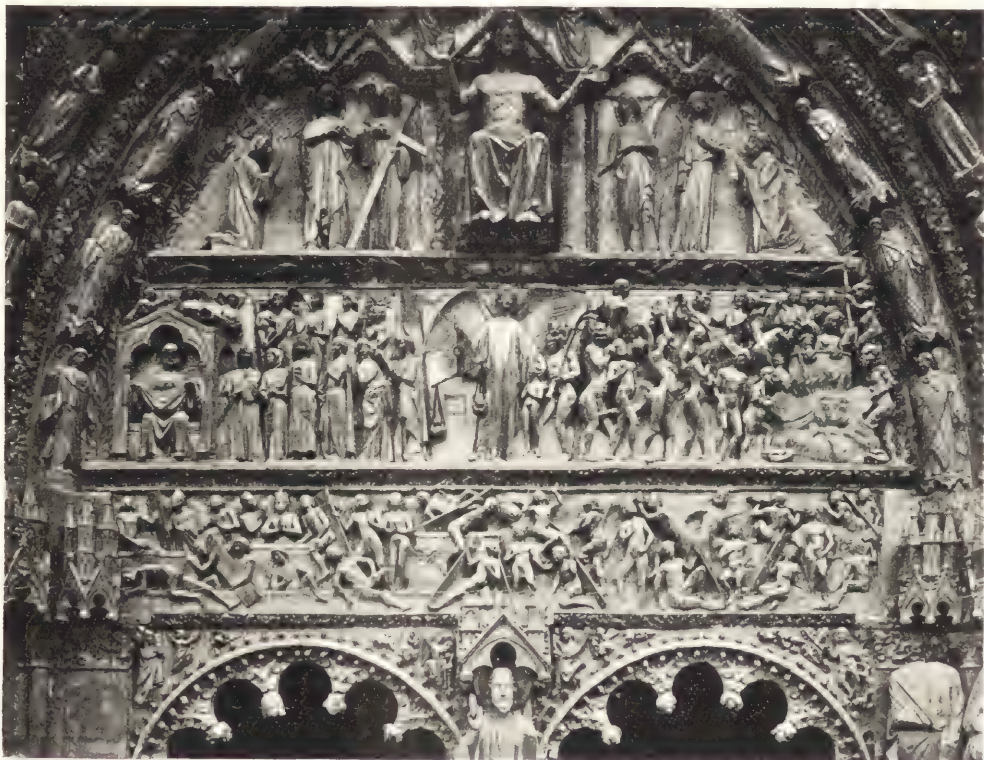
Was das 13. Jahrhundert in Südfrankreich auf dem Gebiete der Baukunst versäumt hatte, holte das vierzehnte mit seinem wie verkörperte Logik wirkenden Stil dann freilich mit raschen Schritten nach. Der Chor (1260—1310) und das Querhaus der Kathedrale von Bordeaux schließen sich dem älteren, einschiffigen Langhaus in reinstem gotischen Stile an. Streng und anmutig zugleich erscheinen die späteren Teile der Kathedrale von Bayonne. Eigenartig aber wirkt der querschiffartige Ostbau von S. Nazaire in Carcassonne mit seinem aus dem Vierzehneck gebildeten Chorvorsprung zwischen breiten, von Riesenfenstern durchbrochenen Mauerflächen, die von außen und innen aufs reichste mit Stab- und Maßwerk geschmückt sind. Alle Folgerungen, die der gotische Stil zuläßt, sind hier wie mit anmutigem Lächeln gezogen. Einen besonderen, mehrfach wiederholten südfranzösisch-gotischen Typus aber vertritt die zwischen 1282 und 1390 entstandene einschiffige, doch mit Emporen über Seitenkapellen versehene Kathedrale von Albi, deren Aufbau von außen mit seinen massigen Mauern, seinen kleinen Fenstern, seinem rundlichen Westturmbau festungsartig wirkt, während ihr Inneres, ein von zwölf Kreuzgewölben mit starken Quergurten bedeckter Saal, eine reiche, aber nüchterne gotische Formensprache redet. Der befestigte Saalbau als gotischer Kirchentypus!

Glänzend und reich ist die weltliche Gotik südlich der Loire vertreten. Gotische Wohnhäuser stehen z. B. noch in S. Gilles, in Albi, in S. Antonin und in Figeac. S. Antonin besitzt auch das älteste erhaltene Rathaus Frankreichs, ein noch im 13. Jahrhundert errichtetes, von stattlichen Türmen überragtes, in guten Verhältnissen gedachtes Gebäude. Unter den Schlössern des 14. Jahrhunderts ist vor allen Dingen der mächtige Palast der Päpste zu Avignon (1356—64) zu nennen, der in trutzigem Aufbau die Stadt und ihre Umgebung beherrscht. Von den Bischofspalästen des Südens sind die zu Albi und zu Narbonne Prachtbauten des 14. Jahrhunderts. Unter den Schlössern der weltlichen Großen spielen gerade im Süden die Paläste Jean de Berrys, des Bruders Karls V., eine Hauptrolle. Sein Palast zu Poitiers, der jetzt in den Justizpalast verbaut ist, wurde 1384—87 von Guy de Dammartin (S. 279) errichtet. Berühmt ist der große Saal dieses Palastes mit seiner ganz in reiche Fenster aufgelösten Südwand, seinen von Maßwerk durchbrochenen Balustraden und Wendeltreppen. Berühmt waren aber auch Jean de Berrys Paläste zu Bourges und zu Méhun-sur-Yèvre, von denen nur stumpfe Reste erhalten sind. Von den festen Schlössern Südfrankreichs endlich ist das von Carcassonne selbst noch romanisch; aber mit den übrigen Festungswerken der stolz thronenden, mächtig ummauerten und getürmten Oberstadt ist es erst im 13. und 14. Jahrhundert zu einem Ganzen zusammengewachsen, in dem auch die ästhetische Seite der Befestigungskunst mit mächtigster Wirkung zur Geltung kommt.

B. Die südfranzösische Bildnerei um 1250 bis 1400.

Auch die darstellenden Künste Südfrankreichs empfingen während dieses Zeitraums ihr Sonnenlicht vom Norden. Bourges war auch in seiner Bildnerei von Paris abhängig, wußte

aber auch auf diesem Gebiete seinen Schöpfungen des 13. Jahrhunderts ein besonderes, durch mächtigeres Leben ausgezeichnetes Gepräge zu geben. Das Jüngste Gericht im Bogenfelde (Abb. unten) des westlichen Mittelportals der Kathedrale z. B. gehört mit seinen gewaltigen Darstellungen der Auferstehung der Toten und der Seelenwägung zu den eindrucksvollsten Werken des französischen Mittelalters. Im eigentlichen Südfrankreich entfaltet die gotische Bildnerei ihre Schwingen erst im 14. Jahrhundert. Aber es ist hier auch dann noch in fast allen Fällen nordfranzösische Arbeit oder doch unmittelbarer Einfluß Nordfrankreichs anzunehmen. Die Portale der Kathedrale zu Lyon zeigen in den kleinen, der Fabelwelt und



Das Jüngste Gericht. Bildwerk vom westlichen Mittelportal der Kathedrale zu Bourges. Nach Photographie von Neurdein Frères in Paris.

der Mythologie, der Bibel und der Legende entlehnten, vielfach sittenbildlichen Medaillonreliefs ihrer Sockel einen auffallenden Zusammenhang mit den ähnlichen Sockelbildern am Portal des südlichen Querschiffs der Kathedrale von Rouen. Die reiche Bildnerei der Nord- und Südportale der Kathedrale von Bordeaux aber weist auf Paris zurück. Besonders klar in der Formensprache, zeichnet sie sich für ihre Zeit durch Schlichtheit und Wahrheit aus.

Auch an bedeutsamer Gräberbildnerei fehlt es im Süden Frankreichs in dieser Zeit nicht. Das Grabdenkmal des Erzbischofs de la Jugie (gest. 1274) in der Kathedrale von Narbonne gehört zu den charaktervollsten jener Jahrzehnte; der eindringliche Stil, der ein Jahrhundert später zum Realismus des 15. Jahrhunderts hinüberleitete, aber prägt sich in feinster Art in dem Denkmal aus, das der Herzog von Berry sich seit 1392 durch Jean de Cambrai, Beauneveus geistvollen Schüler, in der Sainte-Chapelle von Bourges errichten ließ.

Von den Gestalten der Trauernden, die den Sarkophag umringten, sind einige Überbleibsel in das Museum von Bourges gekommen; der schwarze Sarkophag mit dem herrlichen weißmarmornen Liegebild des Herzogs, zu dessen Füßen der sinnbildliche Bär kauert, aber ist jetzt in der Krypta der Kathedrale aufgestellt, ein von Bourges unzertrennliches Denkmal der lebensvollen nordfranzösisch-niederländischen Kunst dieses Zeitraums.

C. Die südfranzösische Malerei um 1250 bis 1400.

Vielleicht gerade weil die große künstlerische Hauptbewegung dieses Zeitraums von Nordfrankreich ausging, pflegte der Süden die hergebrachte Wandmalerei länger als der Norden. Die Fresken in der Apsis der Kirche zu Montmorillon (Vienne), die um 1250 entstanden sind, erscheinen wie eine Weiterbildung der Wand- und Deckenbilder von S. Savin (S. 179). Sie sind noch durchaus farbig ausgefüllte Umrißzeichnungen auf einfarbigem Grunde; aber ein neues Leben regt sich in den bewegten Gestalten. Mit leidenschaftlicher Inbrunst drückt die thronende Gottesmutter einen Kuß auf das Händchen des Christkindes, das sie im Arme hält. In der „Totenkapelle" der Kathedrale zu Puy ist eine Kreuzigung des Heilands dargestellt, zu dessen Füßen Johannes und Maria mit so schmerzverzerrten Zügen stehen, wie die vorhergehende Zeit sie nicht darzustellen gewagt haben würde. Die Kuppelgemälde der Kirche S. Etienne zu Cahors aber zeigen schon deutlicher die Fortschritte des 14. Jahrhunderts: um ein Mittelrund mit dem Schutzheiligen der Kirche stehen acht Propheten auf rotem Grunde, mittelalterlich gebunden in der Haltung auch sie, aber in den Köpfen von keimendem Bildnisleben.

Die Glasgemälde der südfranzösischen Kathedralen sind in diesem Zeitraume denen der nordfranzösischen im ganzen nicht ebenbürtig, wenngleich großenteils doch von nordfranzösischen Meistern ausgeführt. Hierher gehören die der Kathedrale zu Bourges, in der nächst der zu Chartres die vollständigste Reihe farbiger Fenster aus dem 13. Jahrhundert erhalten ist, aber auch die Chorfenster der Kathedrale zu Clermont-Ferrand, die mit derben Apostel-, Propheten- und Patriarchengestalten geschmückt sind.

In der Schmelzmalerei dagegen machte Südfrankreich jetzt, dank der Entwickelung dieses Kunstzweiges in Limoges, selbständige Fortschritte — oder Rückschritte. Im Grubenschmelz (S. 181) wurde seit dem Ende des 13. Jahrhunderts nicht mehr, wie bisher, das ganze Bild ausgeführt, sondern die eigentliche Zeichnung wurde dem Metall eingegraben oder plastisch erhöht; nur die Gründe wurden mit Schmelzfarben gefüllt. Im Übergang von der älteren zu der neueren Technik steht die Rundplatte mit der Vision des hl. Franziskus im Louvre. Der Stil des 14. Jahrhunderts tritt besonders an dem 1360 entstandenen Reliquienschrein der Abtei S. Martial zu Limoges hervor. Die Weiterbildung zu dem eigentlichen „Maleremail" von Limoges aber fand erst im 15. Jahrhundert statt.

In der südfranzösischen Buchmalerei dieses Zeitraums endlich mischten sich nordfranzösische mit italienischen Einflüssen, die als fernher anschlagende Dünungswellen der großen toskanischen Kunstbewegung auch in Frankreich zutage traten. War Avignon während des größten Teils des 14. Jahrhunderts doch der Sitz des Papsttums; folgten italienische Künstler doch den römischen Würdenträgern in die freiwillige Verbannung. Simone Martini von Siena und seine Nachfolger führten hier im Schlosse der Päpste und an anderen Stellen eine Reihe von Wandgemälden aus, deren Eindruck sich weithin bemerkbar machte.

Einen italienisch-französischen Mischstil verraten dann auch z. B. die Apostelgestalten der Fresken in der Kartäuserkapelle zu Villeneuve-les-Avignon; einen gleichen Stil zeigten auf der Pariser Ausstellung 1904 südfranzösische Tafelbilder, wie die „Anbetung der Könige", aus dem Besitze der Frau Lippmann in Berlin; einen gleichen Stil offenbaren aber auch einige südfranzösische Bilderhandschriften, auf die Dvořak hingewiesen hat. Avignon war um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein Hauptsitz der Buchmalerei. Klosterbrüder und Laien, Franzosen und Italiener wetteiferten hier in der Ausübung dieser Kunst. Verraten die hier geschriebenen Werke der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie der südfranzösische Kommentar zur Genesis der Pariser Nationalbibliothek (franz. Nr. 365), noch nordfranzösische Art, so zeigt das Meßbuch Nr. 135 der Stadtbibliothek zu Avignon aus der Mitte des Jahrhunderts schon eine Mischung italienischer und französischer Elemente, tritt uns in der toskanischen Ornamentik des Meßbuchs Nr. 138 derselben Bibliothek italienische Formen- und Farbensprache unter französischem Einfluß entgegen. An die Stelle der tiefen französischen Tönung tritt der lichte Dreiklang Gold, Rosa, Himmelblau. Von Avignon aus aber erhellten einzelne Strahlen des südlichen Lichtes weite Strecken des nördlichen Europa.

3. Die burgundische und niederländische Kunst des späten Mittelalters.

A. Einleitung. — Die burgundische und südniederländische Baukunst von 1250 bis 1400.

Als Johann der Gute von Frankreich 1363 das Herzogtum Burgund seinem Sohn Philipp übergeben und dieser durch seine Vermählung mit der Erbtochter des Grafen von Flandern seine Herrschaft bis zur Nordsee ausgedehnt hatte, blühte zwischen Frankreich und Deutschland ein neues mächtiges Reich empor, das auf ein Jahrhundert hinaus durch die Klugheit, die Prachtliebe und den Kunstsinn seiner Fürsten und seiner Städte eine Hauptrolle nicht nur in der Staatskunst, sondern auch in allen eigentlichen Künsten Europas spielte. Französisches und Niederdeutsches vermählten sich hier noch einmal in besonderem Sinne. Mit der französischen Sprache verbreitete sich die französische Baukunst im Norden des neuburgundischen Reiches. Der Norden aber schickte dem längst romanisierten burgundischen Stammlande seine Bildhauer und seine Maler. Im ersten Jahrhundert dieses Zeitraums hatte sich die staatliche Verbindung zwischen Burgund und den südlichen Niederlanden freilich noch nicht vollzogen. Aber die Flut des künstlerischen Lebens, die sich von Paris aus in der Richtung nach Südosten und nach Nordosten bewegte, hatte doch schon damals dort wie hier den Boden bereitet.

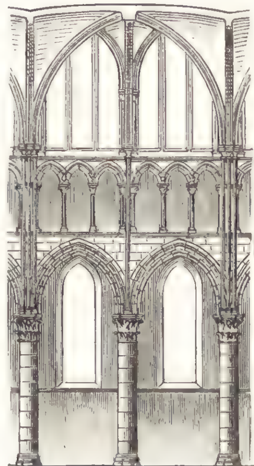
Welchen Anteil die burgundische Baukunst an der ersten Entwickelung des gotischen Stils gehabt, haben wir (S. 171—173) gesehen. Den burgundischen Übergangsstil vertritt noch glänzend die 1220 vom Abt Roland errichtete Vorkirche der Abtei Cluny, der sich der Chor der Kathedrale von Lyon und die alten Hauptteile der Kathedrale von Genf anschließen. Aber auch die Bauten, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Burgund entstanden, erscheinen noch als Werke der Übergangskunst, soweit sie sich nicht, wie die Langhäuser der Kathedralen von Nevers, Lyon und Vienne, einfach von der Pariser Schule ins Schlepptau nehmen lassen. Die stattliche, durch ihre offene Vorhalle ausgezeichnete Kirche Notre-Dame zu Dijon, die 1240 vollendet war, huldigt im Grundriß noch dem quadratisch-gebundenen System ohne Umgang und Kapellenkranz; ihr Chor endet in halbem Zehneck; ihre Fenster zeigen noch kein



Taf. 27. Die Westfassade der Kathedrale S. Gudule in Brüssel.
Nach Photographie.

Maßwerk und füllen noch nicht die ganze Breite zwischen den Wandpfeilern aus (Abb. unten). Die Mittelschiffstützen sind noch Rundsäulen mit Übergangskapitellen alten Schlages. Hochgotisch aber ist ihr äußerst scharf berechnetes Wölbe- oder Strebesystem. Kirchen desselben Typus sind die Kathedrale von Auxerre und Notre-Dame in Sémur; verwandten Typus zeigen S. Peter in Genf und die Kathedrale von Lausanne (1275 geweiht), die jedoch schon reichgegliederte Bündelpfeiler besitzen. Der „doktrinären Spätgotik" des 14. Jahrhunderts aber gehört in der Hauptstadt Burgunds die Kathedrale S. Bénigne an, ein in seiner Phantasielosigkeit langweiliger, aber klarer und gefälliger Bau.

Auch an weltlichen Bauten gotischen Stiles fehlte es im Herzogtum Burgund nicht. Bekannt ist der erhaltene mächtige Krankensaal des Hospitals zu Tonnerre (1293—1308); und viel genannt wird der großartige, reichgeschmückte Palast Philipps des Kühnen zu Dijon, dessen „Beaux-restes", wie Gonse sich ausdrückt, dem jetzigen Justizpalaste angepaßt worden sind.


Das System des Langhauses der Notre-Dame-Kirche in Dijon. Nach G. Dehio.

Die Kirchenbaukunst der südlichen Niederlande war bis 1250 völlig im Übergangsstil stecken geblieben. Die Kirchen S. Quentin und S. Jacques in Tournai, die Martinskathedrale in Ypern und die stattliche Kirche zu Lissewegthe sind hübsche Beispiele der Art. Aber auch nach 1250 blieben die belgischen Baumeister manchen Einzelheiten des Übergangsstiles getreu. In der Anlage verschafft der französische Chorumgang mit Kapellenkranz sich jetzt freilich allmählich Geltung; im inneren Aufbau aber werden nach wie vor die kurzen Rundsäulen bevorzugt; im äußeren Aufbau ist das Strebewerk nicht folgerichtig, sind die Fenster nicht breit genug, um hochgotisch zu erscheinen; und die Einzelformen lassen auch hier noch oft das quellende natürliche Leben der französischen Hochgotik vermissen. Der Hauptbau ist die Kathedrale S. Gudule zu Brüssel (Taf. 27). Ihr Chor wurde 1273 vollendet; das von kräftigen Rundsäulen getragene Langhaus wurde erst seit 1350 errichtet, die ziemlich nüchterne Fassade mit ihren beiden spitzenlosen Türmen erst im 15. Jahrhundert vollendet. Von den Brügger Kirchen gehören die Liebfrauenkirche, deren hoher Spitzturm 1297 fertig wurde, und die Erlöserkirche, die ausnahmsweise Bündelpfeiler statt der Rundsäulen zeigt, teilweise dem 13., hauptsächlich dem 14., mit einzelnen Teilen aber auch erst dem 15. Jahrhundert an. Zu den Hauptschöpfungen der niederländischen Gotik des 14. Jahrhunderts gehören der Chor und die Vorhalle der Kathedrale von Tournai. Im Stile des 14. Jahrhunderts begonnen, erst in dem phantasievolleren Stile des 15. Jahrhunderts vollendet aber wurden die Kathedralen zu Mecheln (seit 1341), zu Löwen (seit 1373) und vor allen Dingen die gewaltige, siebenschiffige Kathedrale von Antwerpen, deren malerischer Chor mit seinem halbzehneckigen Abschluß, seinem Umgang und Kapellenkranz seit 1352 emporwuchs, während ihr Hauptbau sich erst im nächsten Zeitraum in seiner mächtigen Breite entfaltete.

Die flämischen Städte erblühten unter dem Schutze der Gemeindefreiheiten, die sie sich früh erobert hatten, seit der Mitte des 13. Jahrhunderts rasch zu Mittelpunkten des nordeuropäischen Handels und Gewerbes. Brügge, Ypern und Gent standen im 13. Jahrhundert

allen anderen voran. Daß auch die bürgerliche Baukunst hier den Reichtum und den Kunstsinn der Bürgerschaft widerspiegelte, läßt sich denken. Die großen Tuchhallen, in denen die berühmten Erzeugnisse der flämischen Webekunst lagerten und den Vertretern der ganzen Erde feilgeboten wurden, erhoben sich als Zeugen des Weltverkehrs; die ragenden viereckigen Wacht- und Glockentürme (Bergfriede, Belfriede) aber erwiesen sich als Wahrzeichen der siegreich verteidigten bürgerlichen Freiheiten dieser Städte. Die Tuchhallen zu Ypern (1200 bis 1304; Abb. unten) haben ihre alte Gestalt am treuesten bewahrt. Mächtig dehnt sich das breithingelagerte Gebäude aus. Zwei Reihen Spitzbogenfenster durchbrechen seine schlichte Vorderseite; zwei Ecktürme erheben sich an ihren Seiten; kräftig aber steigt über ihrer Mitte der hohe, durch vier Ecktürmchen verstärkte Hauptturm, zugleich als Belfried der Stadt, gen Himmel. Die großen Hallen zu Brügge (1283 bis 1364) sind einem Umbau des 16. Jahrhunderts erlegen. Nur ihr Belfried ragt in seiner mittelalterlichen Gestalt trotzig gen Himmel. Das Eingangshaus neben dem Belfried von Gent aber entfaltet an seiner Schauseite eine schlichte kräftige bürgerliche Gotik. Auf diesem Gebiete ist hier nichts anempfunden, alles aus eigenem Bedürfnis und Empfinden heraus geschaffen.



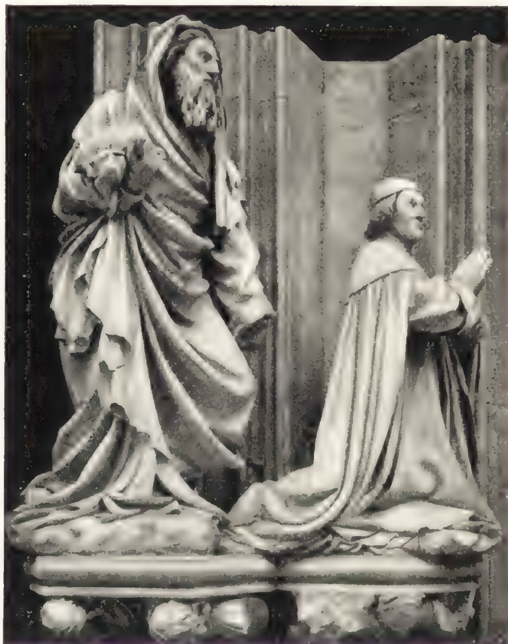
Die Tuchhallen zu Ypern. Nach einer Zeichnung.

Neben den Tuchhallen und Belfrieden fingen aber auch die niederländischen Rathäuser an, sich stattlich auszubreiten und festlich zu schmücken; allen voran das Rathaus zu Brügge, das, von 1376 bis 1387 errichtet, an der Spitze einer ganzen Entwickelungsreihe steht. Besonders die zweistöckige, sechsfensterige und dreitürmige Schauseite ist hier aufs reichste entwickelt. Vier von den sechs riesigen Spitzbogenfenstern des Obergeschosses sind mit den rechteckigen Fenstern des Untergeschosses, wie gotische Kirchenfenster mit den Triforien, zu mächtigen Einheiten zusammengezogen. Unter dem zweiten und fünften Oberfenster aber öffnen sich symmetrisch die Eingangstüren. Die Baldachine der Zwischenwände sind, wie alles Maß- und Stabwerk, im reichsten gotischen Zeitstil gehalten.

B. Die burgundisch-niederländische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Die **altburgundische** Kirchenbildnerei (S. 176) war um 1250 so ziemlich erloschen. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt der reiche, etwas weichliche plastische Schmuck der Kathedrale von Lausanne. Fürs 14. Jahrhundert würde die Schauseite von S. Bénigne zu Dijon unsere Anschauung mächtig fördern, wenn ihr reicher Bildschmuck nicht zerstört wäre. Prächtige Bildwerke dieses Jahrhunderts aber haben sich in den **niederländischen**

Provinzen Burgunds erhalten. Mit Recht berühmt sind in Tournai die Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte in der Vorhalle der alten Kathedrale und die Gruppe der Verkündigung an der Magdalenenkirche, in Courtrai die anmutigen Reliefs aus dem Marienleben in der Liebfrauenkirche. Daß wir urkundlich über die Urheber der langen Reihe von Grafenstandbildern am Rathaus zu Brügge unterrichtet sind, ja die Namen der Künstler kennen, die mit ihrer Bemalung beauftragt wurden, bringt uns nicht weiter, da die alten Standbilder nicht erhalten sind. Wohl aber fördert es unsere Anschauung, daß sich in der Liebfrauenkirche zu Tongern zwei prächtige Erzgußwerke des 14. Jahrhunderts erhalten haben, ein Chorpult in Gestalt eines kräftigen Adlers und ein edel gebildeter Osterleuchter; dieser trägt die Jahreszahl 1372, beide aber tragen die Namensinschrift des Meisters Jehan Joses van Dinant. Dinant (S. 193) bewahrte also immer noch seinen Ruf auf dem Gebiete des Erzgusses.



Philipp der Kühne im Gebet, mit Johannes dem Täufer. Bildwerk vom Portal der Kartause zu Dijon. Nach der Trocadéro-Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 298.

Von den Werken der in Frankreich und Burgund beschäftigten niederländischen Künstler hat sich in ihrer Heimat auch nach Dehaisnes und nach Marchal kaum etwas erhalten. Von André Beauneveu (S. 283 und 289) hören wir allerdings, daß er zwischen 1374 und 1384 in Courtrai tätig war, um hier die Ausführung eines großartigen Grabdenkmals Louis' de Males, des letzten Grafen von Flandern, in der Katharinenkapelle der Liebfrauenkirche zu leiten und die Kapelle selbst mit Bildwerk zu schmücken; aber das Werk kam nicht zustande; und die bereits vollendeten Bildwerke wurden verschleppt. In Dijon aber beschäftigte Philipp der Kühne für das 1379 gegründete Kartäuserkloster, das sein Grabmal aufnehmen sollte, eine Reihe niederländischer Künstler, wie die Wallonen Jean de Marville und Johann von Lüttich, die Niederdeutschen Jakob de Baerse von Dendermonde, den großen Claus Sluter aus dem heute holländischen Maasgebiet und dessen Schüler und Neffen Claus de Werwe.

Jakob de Baerse, zu dessen Holzschnitzaltären Melchior Broederlam die Flügelbilder malte, ist der Meister der beiden Schnitzaltäre des Museums zu Dijon, deren erster die Anbetung der Könige (9 Figuren), die Kreuzigung (20 Figuren) und die Grablegung (8 Figuren), deren zweiter die Enthauptung Johannes' des Täufers (6 Figuren), die Marter eines Heiligen (7 Figuren) und die Versuchung des hl. Antonius (5 Figuren) darstellt. Um 1392 entstanden, stehen diese recht lebendig gestalteten, reich mit Gold geschmückten Bildwerke im Übergang zum Realismus des 15. Jahrhunderts. Im Linienfluß der Gewänder streben sie noch nach idealer Schönheit. Die Köpfe atmen bereits das realistische Eigenleben der neuen Zeit. Kunstgeschichtlich wichtig aber sind sie als früheste beglaubigte Holzschnitzaltäre jener Art, in

denen die großen Heiligengestalten durch malerisch aufgefaßte Darstellungen mit kleineren Gestalten verdrängt worden.

Bedeutender als diese Holzaltäre Baerses aber sind die Steinbildwerke Claus Sluters und seiner Schüler. In ihrer Verbindung schwungvoller ernster Größe mit lebendigster und eindringlichster Naturwahrheit zählen sie zu den Marksteinen der Kunstgeschichte. Zunächst ist die große Gruppe am Kirchenportal der Kartause (1391—94) zu nennen, die jetzt zu einem Asyl für Geisteskranke ausgebaut ist. Groß und schlank erhebt die Muttergottes, die vielleicht noch von jenem Wallonen Jean de Marville herrührt, sich zwischen den mächtigen knieenden Gestalten des Herzogs (Abb. S. 297) und der Herzogin, hinter denen ihre Schutzheiligen stehen; und überaus lebendig und charaktervoll sind diese Bildnisgestalten, ist besonders die des Herzogs durchgebildet. Dann folgt der berühmte „Mosesbrunnen" (Taf. 28) im Hofe der Kartause. An den sechs Seiten des Mittelstücks, das den Gekreuzigten zu tragen bestimmt war, stehen sechs lebensgroße Prophetengestalten auf Kragsteinen, die in lebendigem gotischen Laubwerk stecken. Auf den Kapitellen der schlanken Rundsäulen, die die Gestalten trennen, tragen bewegte, langbekleidete Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln die Oberplatte des Brunnenbaues. Von den Propheten aber sind Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel und Jesaias dargestellt. Der langbärtige Moses mit den Flammenhörnern auf der Stirn, der dem Werke seinen Namen gegeben, wirkt wie eine würdige Vorstufe des Moses des Michelangelo. Am dramatischsten bewegt, ein Nachklang der Prophetenspiele, sind Daniel, der mit bedecktem Haupte dargestellt ist, und der kahlköpfige Jesaias einander zugewandt. Ganz als Prophet, aber auch ganz als Herrscher ist David gebildet. In Zacharias ist das Alter, in Jeremias sind seine Klagelieder verkörpert. Mächtig sind die gedrungenen Gestalten von ihren weiten Gewändern umflossen; eine Fülle leiblichen und seelischen Lebens spricht sich in ihren Köpfen aus; und mit der größten Genauigkeit sind alle Einzelheiten, Adern, Runzeln und Falten der Hände wiedergegeben. Zum großen Teil fertig, als Claus Sluter, dessen Todesjahr nicht feststeht, sich 1400 alt und gebrechlich zurückzog, wurde dieses gewaltige Werk erst in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts von Claus de Werwe vollendet. Der Anteil dieses jüngeren Meisters, auf dessen selbständige Werke wir später zurückkommen, an den Arbeiten seines großen Oheims ist durch die neuere Urkundenforschung stetig gewachsen. Ihm aber mit Gonse die Gestalten des Zacharias, des Daniel und des Jesaias zuzuschreiben, so daß für Sluter selbst nur der Moses, der David und der Jeremias übrigblieben, erscheint uns willkürlich. Entworfen sind diese Gestalten unter allen Umständen von Sluter.

Endlich das Grabmal Philipps des Kühnen (Abb. S. 299), das jetzt neben dem ein halbes Jahrhundert jüngeren Johanns des Unerschrockenen im Museum von Dijon aufgestellt ist! Claus Sluter hatte es jedenfalls entworfen; daß Jean de Marville noch die Liegestatue des Herzogs gemeißelt haben sollte, wie Gonse andeutet, ist unwahrscheinlich; ausgeführt aber ist das Werk zum größten Teil von Claus de Werwe. Auf dem Schreine von schwarzem Marmor, den unter gotischen Baldachinen vierzig äußerst lebendig bewegte Gestalten trauernder Mönche und Laien umgeben, liegt der aus weißem Marmor gebildete gekrönte Herzog lang ausgestreckt mit gefaltet erhobenen Händen. Zu Häupten knieen ihm zwei Engel, die seinen Helm halten. Seine Füße stützen sich auf einen Löwen. Kopf und Hände sind von individuellstem Leben erfüllt. Alles ist mit größter Meisterschaft ausgeführt. Da nur zwei der köstlichen Gestalten der Trauernden als eigenhändige Arbeiten Sluters angesehen werden können, so steigt unsere Bewunderung vor dem Können de Werwes. Claus Sluter aber prägt



Taf. 28. Der Mosesbrunnen zu Dijon von Claus Sluter.
Nach der Trocadéro-Photographie von A. Giraudon in Paris.

sich jedenfalls der Mitwelt und Nachwelt als der kühne Neuerer ein, dem Dijon seinen künstlerischen Ruhm verdankte. Wenn wir seine Werke zunächst als niederländische Kunstwerke verstehen, ja, gegenüber den jüngsten Bestrebungen, die germanische Kunst zugunsten der französischen herabzusetzen, ihren niederdeutschen Charakter betonen müssen, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß gerade die Grabmalkunst in Burgund von jeher eine Stätte gehabt, und daß, wie Kleinclauß nachgewiesen, gerade das übrigens schon der hellenistischen Kunst bekannte Motiv der Trauernden an den Seitenwänden der Sarkophage (Bd. I, S. 353) schon vor der Ankunft Sluters in Dijon so gut in Paris wie in Burgund (Fürstengrab



Das Grabmal Philipps des Kühnen im Museum zu Dijon. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 298.

Val-des-Choux) heimisch gewesen war. In allen Stücken aber verschmolz Sluter Altes und Eigenes, Französisches und Germanisches zu einem mit niederdeutschem Herzblut getränkten Neuen. Seine Werke bilden den prächtigen Schlußakkord des Hohenliedes der nordischen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts, zugleich aber den mächtigen Anfangsakkord der gewaltigen Symphonie, die die Kunst des kommenden Zeitalters beherrschte.

C. Die burgundisch-niederländische Malerei vor 1400.

Erst nach der Loslösung Burgunds von Frankreich und seiner Vereinigung mit den südlichen Niederlanden erblühte hier in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch eine reiche Malerei, die sich namentlich der Herstellung von Altarwerken und der Ausschmückung der Handschriften annahm. Die burgundisch-niederländische Malergeschichte dieses Zeitraums, deren Kenntnis wir den Urkundenforschungen Pincharts, Dehaisnes, B. Prosts, de Champeaus und anderer verdanken, zeigt freilich, ein wie starker künstlerischer Wechselverkehr damals

zwischen den Höfen der drei kunstsinnigen Brüder, Karls des Weisen von Frankreich, des Herzogs Jean de Berry und des Herzogs Philipp des Kühnen von Burgund, stattfand, denen sich als vierter Bruder Louis von Anjou gesellte. Zum Teil wurden dieselben Künstler in Paris wie in Dijon beschäftigt; niederländische Meister wirkten hier wie dort neben französischen; aber es erklärt sich, daß die niederländischen Künstler, seit Flandern unter burgundische Herrschaft geraten war, in Dijon eine noch größere Rolle spielten als in Paris. Manche dieser Meister waren von Haus aus Wallonen, aber auch manche der ursprünglich flämischen Maler waren damals freilich schon ihren Namen nach Franzosen; und es soll keineswegs behauptet werden, daß die Pariser Kunst zur Ausbildung ihres niederländischen Nationalstils, wie er seit dem 15. Jahrhundert hervortrat, nichts beigetragen habe. Aber die germanisch-niederländischen Buchmalereien, an denen man den Unterschied am besten verfolgen kann, zeichnen sich doch schon damals vor den formenklareren und eleganteren französischen durch eine eindringlichere, frischere Formen- und Farbensprache aus. Im 14. Jahrhundert wirkte auf dem Gebiete der Malerei freilich auch die damals vorausgeeilte italienische Kunst, sei es auf geradem Wege, sei es über Avignon, noch auf die niederländische ein, ja die Geschichte der burgundisch-niederländischen Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts erscheint in manchen Beziehungen als der Abschüttelungsprozeß der italienischen Einflüsse zugunsten der Weiterbildung der einheimischen künstlerischen Empfindung.

So wenig wie in Burgund hat sich in den Niederlanden viel von der Wand- und Glasmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts erhalten. Daß diese beiden Zweige der monumentalen Kunst, denen sich die Gewebemalerei der Teppichfabriken von Arras anreihte, dort wie hier blühten, beweisen zunächst die urkundlichen Nachrichten. Die Aufzählung der Reste alter Wandmalereien, die besonders in den Niederlanden seit einem halben Jahrhundert von der Übertünchung der späteren Jahrhunderte befreit, hier und da auch hergestellt, dann aber erst recht ungenießbar gemacht worden sind, müssen wir den örtlichen Kunstgeschichten überlassen. Doch sei hervorgehoben, daß die gegen 1300 entstandenen Riesengestalten des hl. Christophorus und Johannes' des Täufers an der Nordwand, die Krönung der Gottesmutter an der Südwand des Refektoriums des Bürgerspitals (Bijloke) zu Gent den Durchschnittsstil der Zeit ohne Verfeinerung zeigen, wogegen die erneuerten Reste der Grafenbilder an den Wänden jener Grafenkapelle zu Courtrai (S. 297), an denen neben André Beauneveu der Hofmaler Louis' de Males, Jean de Hasselt (Asselt), arbeitete, so weit sich dies noch erkennen läßt, den wachsenden Wirklichkeitssinn des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts verraten.

Zur Tafelmalerei führen uns die Hofmaler Philipps des Kühnen. In seiner Eigenschaft als Herzog von Burgund hatte Philipp von 1375 bis 1397 Jean de Beaumetz aus dem Hennegau, einen Landsmann Beauneveus, zum Hofmaler. Diesem folgte 1397 Jean Malwel, der damals aus Paris kam, aber in der Maasgegend zu Hause war. Malwel blieb, bis er 1415 starb, auch Hofmaler Johanns des Unerschrockenen. Sein Nachfolger aber wurde Henri Bellechose von Brabant, der freilich erst gegen 1440 starb. In seiner Eigenschaft als Graf von Flandern hingegen hatte Philipp der Kühne seit 1382 zum Hofmaler einen Meister, der in der Regel als Melchior Broederlam von Ypern, nach Taurel von Brügge, bezeichnet wird, jedenfalls also ein germanischer Flame war.

Beglaubigte Bilder von Beaumetz haben sich nicht erhalten. Malwel, Bellechose und Broederlam waren in erster Linie beauftragt, die Kartause Champmol bei Dijon mit großen Altarwerken zu schmücken. Die nordische Tafelmalerei ist durch diese Werke ein gutes Stück

vorwärts gekommen. Auf Malwel wird das Rundbild des Louvre zurückgeführt, das die Dreieinigkeit mit Johannes und Maria neben dem toten Heiland in ziemlich kräftiger, aber auch von italienischen Einflüssen nicht freier Formensprache auf Goldgrund darstellt. Dieselbe Hand zeigt das Gemälde der „Marter des hl. Dionysios" im Louvre, das aus der Kartause stammt und wahrscheinlich von Malwel begonnen, sicher von Bellechose beendet wurde. Links zeigt es den Heiland als Tröster vor dem Gefängnisgitter, hinter dem der Heilige schmachtet, rechts schildert es dessen Enthauptung in kräftig-lebendiger Anschaulichkeit. Der Grund ist auch hier noch golden. Der Gesamtcharakter beider Bilder ist noch der des 14. Jahrhunderts. Das Gegenstück der Marter des hl. Dionysios, das ebenfalls in das Louvre gekommen, stellt das Leben des hl. Georg in derberer Formensprache und breiterer, grauschattiger Modellierung immer noch auf Goldgrund dar. Es wird ganz von Bellechose herrühren.

Von Broederlams Hand aber haben sich im Museum von Dijon die bemalten Flügel zu einem der beiden Holzschnitzaltäre des Jacques de Baerse (S. 297) erhalten. Zwischen 1393 und 1394 entstanden, stehen diese Bilder der Verkündigung und der Heimsuchung auf der einen, der Darstellung im Tempel und der Flucht nach Ägypten auf der anderen Seite, trotz ihrer Annäherung an die große niederländische Kunst der kommenden Zeit, doch noch auf dem Boden der Malerei des 14. Jahrhunderts. Die Hallen, in die die Verkündigung und die Darstellung im Tempel verlegt worden, sind nach Art der Schule Giottos, des großen Italieners des 14. Jahrhunderts, von außen und innen zugleich gesehen. Die Landschaften sind unter Goldgrundhimmel mit steilen, burggekrönten Treppenfelsen der alten Art abgeschlossen. Das perspektivische Gefühl fehlt noch völlig; aber im einzelnen kommt doch ein malerisches Gefühl, in den Gestalten kommt ein Pulsschlag natürlichen Lebens zum Durchbruch.

Die niederländisch-burgundische Handschriftenmalerei dieses Zeitraums bestätigt die uns schon aus der nordfranzösischen Buchmalerei (S. 288) bekannte Entwickelung, von der sie auch nur selten scharf zu trennen ist. Die Bilderbibel Philipps des Kühnen in der Pariser Nationalbibliothek (franz. Nr. 167), in der die Jahreszahl 1361 nachgetragen worden, wird um 1350 entstanden sein. Ihre 2564 grau in grau gehaltenen, mit leichten Farbenzutaten geschmückten Bilder, die die biblischen Darstellungen in der Regel durch Parallelen aus dem Kirchenleben ergänzen, sprechen noch eine völlig gotische Empfindungsweise aus.

Die Fortschritte des nächsten Vierteljahrhunderts zeigt die französische Übersetzung des Augustinus von 1375 (in der Brüsseler Bibliothek, burgund. Nr. 9005), deren Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei Kämmerer und Schubert-Soldern betont haben. Die landschaftlichen Gründe suchen hier immer noch ihr perspektivisches Unvermögen hinter einem künstlichen Aufbau von Treppenfelsen und von verschieden gefärbten Hügeln übereinander zu verstecken. Unperspektivisch ist der Größenmaßstab der verschiedenen Geländeteile zueinander; und willkürlich ist noch die Verteilung von Licht und Schatten. Aber das Auge des Beschauers läßt sich durch die Kunstgriffe des Malers doch schon willig täuschen; und der Gesamteindruck dieser Felsen und Hügel, über denen die Türme und Dächer ferner Orte sich scharf vom Horizont abheben, regt unsere landschaftliche Phantasie doch schon kräftig an. Im Übergang zum 15. Jahrhundert steht dann das für Johann den Unerschrockenen geschriebene Buch von den Wundern der Welt (Marco Polo u. s. w.) in der Pariser Nationalbibliothek (franz. Nr. 2810). Auch hier sind die Gebäude und landschaftlichen Gründe trotz des blauen Himmels, der sich bereits über ihnen wölbt, noch unperspektivisch empfunden. Die Bäume aber werden, wie auf Broederlams Gemälden in Dijon, trotz ihrer mangelhaften

Umrisse, schon malerisch und farbenfrisch abgetönt. Zur Vollendung fehlte immerhin noch ein gutes Stück gesteigerten Kunst- und Naturgefühls.

Auch der Vorstufen des Holzschnittes, der Kunst, erhöht aus dem Holzstock herausgeschnittene Zeichnungen durch ihren Abdruck auf Papier zu vervielfältigen, sei an dieser Stelle gedacht. Uralt war, wie neuerdings Forrer wieder nachgewiesen hat, die Kunst, Stoffe mit Holzmodeln zu bedrucken. Im 14. Jahrhundert kamen Zeugdrucke eines besonderen Charakters auf. Figurenzeichnungen wurden manchmal zu dem Zwecke, die Wirkung von Altarvorhängen, wie jener von Narbonne (S. 287), oder anderen Zeichnungen und Malereien nachzuahmen, durch geschnittene Holzstöcke auf gewebten Stoffen vervielfältigt. In Burgund hat sich ein Bruchstück eines solchen Holzblocks aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts erhalten, dessen Hauptbild eine Kreuzigung darstellt. Das seltene Stück, das sich als Bois-Protat in der Sammlung Protat zu Mâcon befindet, ist von Bouchot veröffentlicht und zu weitgehenden, nur teilweise annehmbaren Folgerungen in bezug auf den Anteil Burgunds und Frankreichs an der Entwickelung des Holzschnittes benutzt worden.

Einige der ältesten wirklichen Holzschnitte der Pariser Kupferstichsammlung, wie der Christus am Kreuz (Bouchot 45) und die „Madonna von Lyon" (Bouchot 64) — diese auf Schachbrettgrund — scheinen wirklich dem 14. Jahrhundert und wirklich Burgund oder seiner Nachbarschaft anzugehören; daß aber, der bisherigen Ansicht entgegen, die Kunst des Holzschnittes im französischen Sprachgebiet erfunden sein müsse, ist damit noch nicht erwiesen.

Jedenfalls sind auch diese frühen Werke der vervielfältigenden Kunst Zeugen der Vielseitigkeit der burgundischen Kunstübung des 14. Jahrhunderts. Dijon war um die Wende der Jahrhunderte einer der Mittelpunkte, in dem die Fäden aller künstlerischen Bestrebungen Europas zusammenliefen.

4. Die spanische und portugiesische Kunst des späten Mittelalters.

A. Die spanische und portugiesische Baukunst von 1250 bis 1400.

Die christlichen Königreiche Aragon und Kastilien, die in diesen anderthalb Jahrhunderten genug damit zu tun hatten, sich abzurunden und ihr Rechts- und Verfassungsleben auszubilden, nährten sich im Kunstleben jetzt von den reifen Früchten Frankreichs, die sie nur hier und da noch mit den Blütenranken ihrer maurischen Nachbarn bekränzten. Die spanische Baukunst, die im vorigen Zeitraum unter südfranzösischem und burgundischem Einfluß den Anschluß an den frühgotischen Stil erreicht hatte, eignete sich jetzt den hochgotischen Stil auf geradem Wege durch Einfuhr aus Nordfrankreich an. Die spanischen Besonderheiten der umschränkten Choranlage in der Mitte des Langhauses, der Anlage der Allerheiligsten Kapelle (Capilla Mayor) an der Stelle unseres Chores und eines durch das Querhaus führenden vergitterten Ganges zwischen beiden, wurden jedoch auch jetzt noch weiter ausgebildet. Die Chorschranken erreichten seit dem 14. Jahrhundert eine Höhe, die alle Durchblicke aufhob und jede Übersicht unmöglich machte. Dafür wurden die Seitenschiffe durch Kapellenreihen erweitert, die sich an ihnen entlang zogen. Auch behielten selbst die hochgotischen spanischen Kathedralen, deren oft flache Dächer ihnen von außen ein ungotisches Aussehen geben, meist engere Fenster als ihre nordischen Schwestern, so daß nur ein gedämpftes Licht in den Wandelgängen der Laienkirche herrscht, während der echt spanische turmartige Aufbau über der Vierung wenigstens in der heiligsten Mitte der Kirchen ein etwas helleres Licht verbreitet.



Taf. 29. Das Innere der Kathedrale von Burgos.
Nach Photographie von Laurent in Madrid.

Ferdinand der Heilige von Kastilien (1217—52) gründete zwei der gotischen Hauptkathedralen Spaniens; schon 1221 wurde die von Burgos, 1227 wurde die von Toledo begonnen. Die Kathedrale von Burgos ist ein dreischiffiger Bündelpfeilerbau mit einschiffigem Querschiff, Rundpfeilerchor mit Umgang und vielen Kapellen (Taf. 29). Der Vierungslichtturm gehört erst dem nächsten Zeitraum an. Den reinen gotischen Stil des 14. Jahrhunderts aber zeigt der Kreuzgang. Während die nordischen Kathedralen die Kreuzgänge nämlich schon seit dem 13. Jahrhundert verschmähten, hielten die spanischen Bischofskirchen unentwegt an ihnen fest. Die Kathedrale von Toledo ist ein fünfschiffiger Prachtbau ohne vorspringendes Querschiff, aber mit doppeltem Chorumgang und mit Kapellenreihen, die nur die Westseite verschonten. Ihrem Grundriß und Aufbau nach erinnert sie am meisten an die Kathedrale von Bourges, mit der sie die Eigentümlichkeit teilt, daß die äußeren Seitenschiffe niedriger, aber breiter sind als die inneren. Am reinsten französisch jedoch wirkt die durch eine reiche Vorhalle ausgezeichnete Kathedrale von Leon, an der bis gegen 1300 gearbeitet wurde. Sie ist die einzige spanische Kathedrale, deren Wände ganz in Fenster aufgelöst sind oder doch waren.

Neben dieser nordfranzösischen Schule Kastiliens erhebt sich zu Anfang des 14. Jahrhunderts eine südfranzösische Gotik in Katalonien, die gerade hier „bei mächtigen Maßen und kühnster Ausnutzung der konstruktiven Möglichkeiten", wie Dehio sich ausdrückt, doch zunächst auf die Schönheit und Einheitlichkeit der Raumwirkung ausgeht. Die Hauptkathedralen dieser Richtung stehen in Gerona, in Barcelona und in Palma auf der Insel Mallorca. Die Kathedrale in Gerona ist jetzt einschiffig mit dreischiffigem Chor, edlem Chorumgang und siebenständigem Kapellenkranz. Die vier gewaltigen Kreuzgewölbe, die das Langhaus decken, haben die größte Spannweite, die das Mittelalter hervorgebracht hat. Ursprünglich, zu Anfang des 14. Jahrhunderts, war sie freilich dreischiffig geplant; die Einschiffigkeit des Langhauses, zu der in Ostspanien, nach dem Vorbilde der Kathedrale von Albi, z. B. schon S. Maria del Pi in Barcelona gelangt war, gehört erst dem Raumgefühl des 15. Jahrhunderts an. Die Kathedrale von Barcelona ist dreischiffig. Die Höhe der Seitenschiffe ist aber nur so wenig niedriger als die des breiten Mittelschiffes, daß der Gesamteindruck einer Hallenkirche herauskommt; und die Bündelpfeiler sind so dünn, daß nur der Priesterchor im Langhaus die einheitliche Wirkung des Raumes beeinträchtigt. Merkwürdig ist, daß die Mittelschiffarkaden noch durch breite Rundbogen gebildet werden. Die Eigenart dieser „Gotik" hat der Verfasser dieses Buches schon 1879 betont. Die Kathedrale von Palma endlich wetteifert in ihren Maßen und ihrer Weiträumigkeit mit dem Dome von Florenz. Italienische Einflüsse sind hier unverkennbar.

In Portugal wurde im 13. Jahrhundert die Kathedrale von Evora nach dem System der burgundischen Kirchen von Autun und Clairvaux erbaut. Die Vorhalle wird von zwei kräftigen Fassadentürmen zusammengehalten; über der Vierung erhebt sich ein achteckiger Lichtturm von edel-gedrungener Haltung. Der gotischen Formensprache aber gesellen sich im Kreuzgang maurische Bildungen. Altertümlich streng wirkt die Gotik des 14. Jahrhunderts im Kreuzgang von Alcobaça. Dafür steht die berühmte Klosterkirche von Batalha, deren Bau gegen Ende des 14. Jahrhunderts begann, auf der Höhe des Zeitstils. Die dreischiffige Kirche mit ihrem fünfseitigen Chorschluß in der Breite des Mittelschiffs, die anmutige Stifterkapelle mit ihrem hellen, von acht schlanken Pfeilern getragenen Mittelachteck und der große Königskreuzgang mit seinen überreichen Schmuckformen gehören noch der internationalen Gotik

des 14. Jahrhunderts an, deren Einzelformen sie in reicher Ausbildung zur Schau tragen. An den weiter sich anschließenden Kreuzgängen, Sälen und Kapellen aber wurde bis ins 16. Jahrhundert hinein gebaut. Das Ganze ist ein glänzender Erinnerungsbau an die Schlacht von Aljubarrota, in der König Johann I. 1385 die Unabhängigkeit Portugals von Spanien endgültig erfocht. Eine künstlerische Unabhängigkeit hat Portugal sich freilich niemals erkämpft. Das schöne Land im fernen Westen, an dessen Gestaden die Wogen des Atlantischen Ozeans branden, hatte auch im folgenden Jahrhundert andere als künstlerische Weltaufgaben zu erfüllen.

B. Die spanische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Die spanische Bildhauerei dieser Zeit hat die überlieferten nordischen Formen nicht in dem gleichen Maße dem spanischen Sonderempfinden angepaßt wie die Baukunst. Manche der zahlreichen großen plastischen Bilderfolgen an den Portalen oder in den Kreuzgängen der spanischen Kathedralen möchte man für französische oder deutsche Arbeit halten. Die Wirkung des sogenannten Aposteltors, des um 1250 entstandenen nördlichen Querschiffportals der Kathedrale von Burgos, beruht auf seinen zwölf überlebensgroßen, unter Baldachinen stehenden Apostelgestalten, die in ihrer derben Gesundheit freilich starrer erscheinen als die gleichzeitigen Werke Deutschlands und Frankreichs. Gute Werke des 13. Jahrhunderts sind die ideal gehaltenen Denkmalfiguren Ferdinands des Heiligen (gest. 1252) und seiner Gemahlin Beatrice von Schwaben im Kreuzgang dieser Kirche. Einen hundert Jahre jüngeren, leichteren und freieren Stil aber zeigen die Bischofs- und Heiligenstandbilder dieses Kreuzganges, dessen Portalbildwerke (Taufe Christi u. s. w.) abermals fünfzig Jahre jünger und daher auch von dem keckeren Leben der beginnenden Neuzeit ergriffen sind. An der Kathedrale von Tarragona sind die Bildwerke sogar datiert und mit den Künstlernamen bezeichnet. Die Madonna, die Propheten und die Apostel des Hauptportals, die Meister Bartolomé 1278 geschaffen, sind reifer als die von Burgos; die charakterlosen Gestalten an den Strebepfeilern, die Jaime Castayls 1375 hinzufügte, aber verraten einen Rückschritt. In der Kathedrale von Toledo, die reich an Bildwerken des 15. und 16. Jahrhunderts ist, gehört ein Teil der Standbilder und Reliefs der Chorwände noch dem 14. Jahrhundert an. Schön sind die halblebensgroßen Apostel an der Nordseite, edel und stilrein die Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte an der Südseite.

Auch an Werken kunstgewerblicher Bildnerei und bildnerischer Kleinkunst fehlt es in diesem Zeitraum in Spanien nicht. Vielgenannt ist der Reliquienkasten in Buchform, der unter dem Namen der Tablas Alfonsinas in der Chorsakristei der Kathedrale von Sevilla aufbewahrt wird. Die Deckelmedaillons aus gepreßtem Goldblech, die, von Blätterranken und Vögeln umgeben, unter anderm die Verkündigung und die Anbetung der Könige darstellen, sind feine spanische Arbeiten des 13. Jahrhunderts (1274). Den freieren Stil des 14. Jahrhunderts dagegen zeigt der reiche, zwischen 1320 und 1348 ausgeführte, aus Holz geschnittene, aber mit Silberplatten belegte Hochaltar der Kathedrale zu Gerona. Die Reliefs stellen Vorgänge aus dem Leben des Heilandes und seiner Mutter dar. Gold und Edelsteine heben die Wirkung. Die Schulzusammenhänge sind hier freilich noch nicht genügend untersucht worden.

C. Die spanische Malerei von 1250 bis 1400.

Vom Norden brachte der gotische Baustil auch der spanischen Malerei die französische Formensprache, vom Osten aber brachte die große toskanische Malerschule des 14. Jahrhunderts

ihr den Stil Giottos. Den Resten spanischer Wandmalerei, die hier und da der Tünche wieder abgewonnen sind, wie der Madonna „de Rocamador" an der Nordwand des Chores von S. Lorenzo in Sevilla und der Madonna „La Antigua" auf dem Altar einer Kapelle der Kathedrale dieser Stadt, näherzutreten, verlohnt sich für uns nicht. Die Werke, die florentinische und sienesische Meister besonders in den Städten und auf den Inseln Ostspaniens im 14. Jahrhundert ausgeführt haben, gehören nicht der spanischen Schule an, haben diese aber, soweit man von einer solchen jetzt schon reden kann, beeinflußt. Die Museen von Valencia und Palma enthalten anmutige Bilder dieser Art. „In Valencia, Katalonien und Mallorca", sagt Justi, „herrscht vom 14. bis zum späteren 15. Jahrhundert ein eigener Stil, der jenem toskanischen und dem der älteren Kölner Schule gleicht. Helle Temperafarben, lebhafte graziöse Bewegung, fließender Faltenwurf, feine, zum Teil schöne Formen zeichnen ihn aus." Auf anderem Boden stehen die Bilder des 14. Jahrhunderts im Inneren Spaniens. Ein Flügelaltar in der Geschichtsakademie zu Madrid führt uns, da er von 1390 datiert ist, zum Ende dieses Zeitraumes herab. Maurische Verzierungen müssen hier noch herhalten, um die flauen Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau und der Leidensgeschichte Christi zu würzen.

Auch an spanischen Bilderhandschriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert fehlt es nicht; doch lassen sie einen besonderen spanischen Entwickelungsgang der Miniaturmalerei nicht erkennen. In der Bibliothek des Escorial befindet sich eine dem Ende des 13. Jahrhunderts entstammende Handschrift der Gesänge der hl. Jungfrau mit leicht und schattenlos gefärbten Federzeichnungen, die schon durch die mit Gold geschmückten maurischen Bauten, die in ihnen vorkommen, ein besonderes Gepräge erhalten. Das Schach- und Würfelbuch Alfons' des Weisen von 1321 in derselben Bibliothek enthält leicht kolorierte Federzeichnungen, die künstlerisch weniger bedeutsam sind als sittengeschichtlich. Fortschritte in der Modellierung, aber noch nicht in der räumlichen Behandlung, zeigt dann das bischöfliche Amtsbuch von 1390 in der Kathedrale von Sevilla. Die gemusterten Gründe schimmern in Blau, Rot und Gold. Die größten Bilder stellen Gott-Vater auf dem Thron und eine Kreuzigung Christi dar. Es ist ein Buch zurückgebliebenen Stils, das erst im 15. Jahrhundert vollendet wurde.

5. Die englische Kunst des späten Mittelalters.

A. Die englische Baukunst von 1250 bis 1400.

Hatte England in seiner meerumspülten Abgeschlossenheit die von Frankreich herübergekommenen frühgotischen Formen während des vorigen Zeitraums seinem künstlerischen Sonderempfinden entsprechend eigenartig weitergebildet, so suchte es um die Mitte des 13. Jahrhunderts zunächst Fühlung mit der folgerichtigeren Konstruktion und dem mehr in die Höhe strebenden Maßgefühl des Festlands zu gewinnen; aber die schmale Länge seiner Kirchengrundrisse gab es nicht auf; und sein besonderes Schmuckbedürfnis führte es doch bald wieder auf eigenen Wegen zu neuen Zielen. Der Chor bleibt in der Regel gerade abgeschnitten und wird von einem mächtigen Fenster durchbrochen, das dem fernen Fassadenfenster gegenüber von eigenartiger Wirkung ist; die Fassadentürme laufen noch seltener als in Frankreich in Spitzpyramiden aus. Was diese mittlere englische Gotik, die die Engländer selbst als „decorated style" bezeichnen, selbständig schuf, liegt fast ausschließlich auf dem Gebiete der Verzierungskunst. Eigentümlich ist zunächst die fächerförmige Ausbreitung der Gewölberippen,

die hier jetzt zur Regel wurde, und, wo Querrippenverbände hinzugezogen wurden, vom Sterngewölbe zum Netzgewölbe führte; eigentümlich ist dann aber besonders die Gestaltung des bisher verschmähten Maßwerkes, dessen nach rechts und links verbogene „Pässe" früher als auf dem Festlande zu fischblasen- oder flammenförmigen Einzelbildungen wurden.

Maßgebend für den neuen Stil wurde zunächst die mächtige Westminster-Abteikirche in London, die 1245 begonnen und gegen 1300 im wesentlichen vollendet wurde. Die Fühlung mit der französischen Gotik, die z. B. in der Verdoppelung der in England meistens einfachen Strebebogen und im Maßwerk der Fenster durchbricht, geht hier so weit, daß der halbachteckige Chor, den englischen Gepflogenheiten entgegen, mit Umgang und Kapellenkranz



Das Innere der Kathedrale von Exeter. Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey). Vgl. Text, S. 307.

geschmückt ist. Im wesentlichen dem 14. Jahrhundert gehört die Kathedrale von York an, die zwar als gotischer Musterbau unter den englischen Kirchen gilt, aber doch auch die Nüchternheit des festländischen Stils dieser Zeit atmet. Ununterbrochen folgt das Auge den Diensten der Bündelpfeiler bis zum Gewölbe; aber gleich hier beginnt die Enttäuschung: das Gewölbe ist von Holz. Der englische Stil verleugnet niemals völlig seine Schiffbauergewohnheiten. In der Fassade herrscht das senkrechte Stabwerk; und während die Fenster der Querschiffassaden noch keineswegs die ganzen Wandflächen zwischen den Pfeilern ausfüllen, tritt dieses hochgotische System an der erst 1402 vollendeten Westfassade siegreich hervor. Gerade die Betonung der aufsteigenden Richtung läßt die Kathedrale von York zugleich gotischer und weniger englisch erscheinen als irgend ein anderes Werk der englischen Gotik.

Englischer in ihrem Grundempfinden sind jedenfalls die im wesentlichen dem 14. Jahrhundert angehörenden Kathedralen von Lichfield, von Exeter und von Hereford. Die von Lichfield ist durch zwei vollendete Fassadenspitztürme und einen ebensolchen Vierungsturm ausgezeichnet. Nur die unteren, die Seitenschiffenster nehmen die ganze Breite ihrer Wandungen

ein. Die wagerechte Richtung tritt überall wieder in ihr Recht. Die Kathedrale von Exeter (Abb. S. 306) zeichnet sich im Inneren durch reiche Gliederung der Pfeiler, der Trennungsbogen und der Deckengewölbe aus. Die mit zahlreichen Schlußsteinen besetzte Scheitelrippe, die in der Mitte und Höhe aller Gewölbe des Mittelschiffs entlangläuft, nähert den Gesamteindruck wieder dem eines Tonnengewölbes. Die Kathedrale von Hereford ist durch Bogen von so geringer Biegung gekennzeichnet, daß sie nahezu hohen Giebeldreiecken gleichen.

Ungemein tätig war das 14. Jahrhundert aber auch in der Ausstattung der alten großen normannischen und frühgotischen Kathedralen mit neuem Zierwerk. In Ely gab der Einsturz des normannischen Vierungsturms im Jahre 1322 Anlaß zur Errichtung des berühmten Mittelachtecks mit seinem prächtigen Lichtturm, dessen Gewölbe, einschließlich der Laterne, freilich wieder aus Holz gezimmert sind. In Wells wurde ein ungemein reicher und malerischer neuer Ostbau errichtet, der, vielgliederig abgestuft und mit verschiedenen Systemen von Stern- und Netzgewölben bedeckt, in das unregelmäßige Achteck der Lady-Chapel mündet. An der Kathedrale von Gloucester zeigt besonders der Kreuzgang von 1381 den englischen Schmuckstil in seiner ganzen Pracht.

Der weltliche Hauptbau des 14. Jahrhunderts ist Westminster Hall in London: vielleicht der mächtigste Saal der Welt, der ohne Mittelstützen gedeckt worden. Die Holzdecke ist ein Wunder der Zimmermannskunst. Erst 1398 vollendet, steht der Raum, der jetzt als Vorsaal zum neugotischen Parlamentshaus benutzt wird, allerdings schon im Übergange zu der englischen Spätgotik. Auch in der Ruine des königlichen Schlosses zu Elsham nimmt die große Halle und nimmt in ihr die kunstvolle gotische Holzdecke das Hauptinteresse in Anspruch. Das Kapitelhaus bei der alten Kathedrale zu Oxford ist mit seinen schmalen Fenstern noch ein echtes Stück frühenglischer Gotik, während Merton College einige Räume in englischem Stil des 14. Jahrhunderts bewahrt hat. Die Mehrzahl der altersgrauen und efeuumrankten Gebäude, die Oxford und Cambridge ihr einzigartiges mittelalterliches Ansehen verleihen, gehören jedoch erst der Spätgotik des nächsten Zeitraums an.

B. Die englische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Unter der Regierung Heinrichs III. (1216—72) bedeckten sich auch in England die Schauseiten der großen Kathedralen allmählich mit Standbildern und Reliefs, die hier freilich, da die Gruppenpforten der französischen Kirchen fehlten, in nüchternerer, jedenfalls weniger geschlossener Anordnung auftraten als in Frankreich. Besser aber als aus ihren durch die Feuchtigkeit des Inselwetters verwüsteten Überbleibseln lernen wir sie aus den alten Nachbildungen, wie denen von Carter, kennen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erreichte der bildnerische Stil unter dem Einflusse des Festlandes hier die höchste Anmut und Reinheit. Im 14. Jahrhundert machte sich anfangs die flüssigere, manierierte Richtung geltend, die in der „gotischen Biegung" gipfelte. Daneben aber trat ein eigenenglischer Rückschlag ein, der zuerst um die Mitte des 14. Jahrhunderts im Anschluß an die von Italien beeinflußte Malerei eine gewisse Verschwommenheit zeitigte, gegen Ende des Jahrhunderts aber zur Steifheit und Härte der alten Zeit zurückführte. An den bildnerischen Überbleibseln der meisten großen Kathedralen lassen diese Stilwandlungen sich verfolgen.

Der reiche bildnerische Schmuck der westlichen Schauseite der Kathedrale von Wells wurde erst im 14. Jahrhundert vollendet. Die Madonna zwischen den knieenden Engeln im Bogenfelde der Haupttür zeigt bereits einen Anflug der „gotischen Biegung"; sie trägt

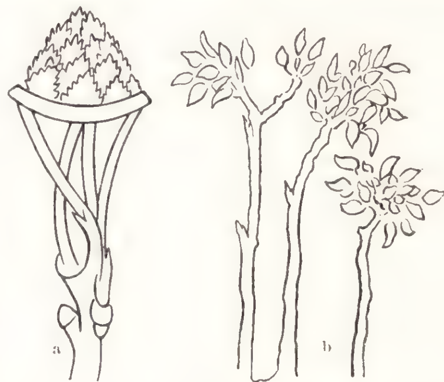
das langfließende Gewand, das den festländischen Frauengestalten dieser Zeit eignet. In der Kathedrale von Lincoln gehören die dreißig Engelreliefs der Bogenzwickel unter den Chorfenstern noch dem besten Stil der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an; Reineres und Anmutigeres als diese Engelgeschichten, deren Gesamtinhalt nicht ganz klar ist, hat die mittelalterliche englische Kunst überhaupt nicht geschaffen. Die Königsreihe an der Fassade dieser Kirche aber gehört dem harten, steifen Verfallstil an, der nach 1377 einriß. An der Kathedrale zu Lichfield zeigen die verstümmelten Heiligenstandbilder der Westseite noch den guten Stil des 13. Jahrhunderts. Die Königsreihe aber bildet auch hier den Übergang zur Ernüchterung. Charakteristisch für den weichen englischen Nationalstil des 14. Jahrhunderts sind die Bildwerke der Vorhalle der Kathedrale von Exeter: in der oberen Reihe die Krönung der Gottesmutter zwischen den zwölf Aposteln, in der unteren Reihe die gekrönten Häupter der weltlichen Geschichte Englands, meist sitzende Gestalten von echt britischer Körperbildung und reichem seelischen Leben. Die langgezogenen Gestalten in den Kapitellen des 1342 vollendeten Vierungsachtecks der Kathedrale von Ely aber atmen schon den Manierismus der Verfallzeit.

In ähnlicher Weise läßt die Stilwandlung sich an den eigenartigen, zum Teil farbig bemalt gewesenen Grabdenkmälern verfolgen. Anfangs spielen die herrischen Rittergestalten mit gekreuzten Beinen (S. 205) neben den ruhig daliegenden Würdenträgern der Kirche noch eine Hauptrolle, machen im Laufe des 14. Jahrhunderts jedoch den in steifer Todesruhe mit lang ausgestreckten Beinen daliegenden Gestalten Platz. Es genügt, uns in der Westminster-Abteikirche, der großen Totengedächtnishalle Englands, nach dieser Entwickelung umzusehen. Den reinen Idealstil des letzten Viertels des 13. Jahrhunderts zeigen hier die Denkmäler Heinrichs III. (gest. 1272) und der Königin Eleonore (gest. 1290), der Gemahlin Eduards I. Als Meister dieser tiefempfundenen Erzgußgestalten, die in ihrer großen Auffassung und feinen Durchbildung die schönsten Englands sind, hat sich der Goldschmied William Torrell erwiesen, den für einen Italiener zu halten nicht notwendig erscheint. Ein Nachhall seines Formenadels klingt noch in den Bildnissen des Tempelherrn Crouchback (gest. 1296) und seiner Gattin (gest. 1273) wieder. Schon individueller in der Kopfbildung, aber leerer in der Behandlung erscheint das Denkmal des Tempelherrn Aymer de Valence (gest. 1323), der noch mit gekreuzten Beinen, einen Löwen zertretend, dargestellt ist. Die englische Richtung des 14. Jahrhunderts, die in weichen, fast weichlichen Linien schwelgt, kommt dann in der jugendlichen Alabasterfigur des neunzehnjährigen John of Eltham (gest. 1334) und den auf kleinem Sarkophage nebeneinander ruhenden Alabastergestalten der früh gestorbenen Kinder Eduards III. anmutig zum Ausdruck; die ganze Steifheit des ausgehenden 14. Jahrhunderts aber tritt in der nüchternen Erzfigur Eduards III. selbst (gest. 1377) hervor, die in starr symmetrischer Haltung auf grauem Marmorsarge ruht. Kirchliche Strenge und künstlerisches Unvermögen reichten einander bei diesem Rückschritt die Hand.

C. Die englische Malerei von 1250 bis 1400.

Selbstverständlich waren auch die englischen Kirchen und Schlösser dieses Zeitraums mit Wandgemälden geschmückt. Am meisten ist zu bedauern, daß die zwischen 1263 und 1277 von einem Master William ausgeführten alttestamentlichen, allegorischen und geschichtlichen (Königskrönung) Wandbilder des Zimmers Eduards des Bekenners im Westminsterpalaste und die zwischen 1350 und 1358 entstandenen Wandgemälde der dortigen Stephanskapelle 1834 durch eine Feuersbrunst zugrunde gingen. Nach den Stichen und Kopieen hat

Lethaby die älteren, hatte schon Schnaase die jüngeren Bilder dieser „Westminster"-Schule eingehend gewürdigt. Selbst die Bilder der Stephanskapelle machten schon durch die reichliche Anwendung des Blattgolds noch einen teppichartigen Gesamteindruck. Von Bildnisähnlichkeit war bei den dargestellten Fürstlichkeiten noch keine Rede. Aber die biblischen Vorgänge waren ungewöhnlich lebendig erzählt, und das tastende Schwanken zwischen Stil und Natur in der Auffassung der handelnden Gestalten verriet wenigstens eine gewisse Unabhängigkeit des künstlerischen Strebens. Als bedeutendes Werk echt englischer Tafelmalerei vom Ende des 13. Jahrhunderts wird von Fry ein schlecht erhaltenes, aber vorzüglich gemaltes Tafelwerk in Westminster hervorgehoben, das wir nicht gesehen haben. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber scheinen für die Tafelmalerei in England häufig Italiener angeworben worden zu sein. Wenigstens müssen wir die vielbesprochene, auf Goldgrund bemalte Doppeltafel beim Earl of Pembroke in Wilton House, deren eine Hälfte den knieenden jugendlichen König Richard II., hinter dem seine Schutzheiligen stehen, deren andere Hälfte, ihm zugewandt, Maria in blauen Gewändern zwischen blau gekleideten Engeln zeigt, doch wohl mit Waagen einer italienischen Hand zuschreiben, ja vielleicht sogar das große Bildnis Richards II. in der Westminsterabtei, „die älteste gleichzeitige Darstellung eines englischen Herrschers", mit Schnaase auf einen umbrischen oder sienesischen Meister zurückführen. Die Glasgemälde und die Bilderhandschriften, die in diesem Zeitraum von Engländern ausgeführt wurden, zeigen aber, daß, im ganzen genommen, doch der französische Einfluß jenseit des Kanals maßgebend war.



Bäume: a aus einer Handschrift im British Museum von 1150, b aus einer Handschrift im British Museum von 1350. Nach Originalkopie. Vgl. Text, S. 310.

Zu den ältesten gotischen Glasgemälden Englands gehören die feingestimmten, mit farbigen Zutaten grau in grau gehaltenen Fenster vom Ende des 13. Jahrhunderts in Merton College zu Oxford. Prächtig gefärbt, mit reicher Anwendung von Silbergelb, ist die einige Jahrzehnte jüngere Darstellung des Stammbaums Christi aus der Wurzel Jesse im siebenteiligen Ostfenster der Kathedrale zu Wells. Am reichsten aber ist die Kathedrale von York mit farbigen Fenstern versehen. Die zarten Graumalereien des „Fünf Schwestern-Fensters" rühren noch vom Ende des 13. Jahrhunderts her. Um 1307 entstand nach Westlake das Fenster mit den Bildern aus dem Leben der hl. Katharina von Alexandrien. Das 1338 gemalte achtteilige Westfenster gipfelt in der „Krönung Mariä". Manierierter sind die Chorfenster von 1380. Jedenfalls kann man die englische Glasmalerei mit ihrer Vorliebe für Grau in Grau mit zarten Farbenzutaten hier durch ein Jahrhundert hindurch verfolgen.

Die englische Buchmalerei dieser Zeit zeichnet sich durch ein zartes und frisches Farbengefühl bei gesuchten Bewegungen und durch eine besonders starke Hinneigung zur Veranschaulichung sinnbildlicher Vorgänge aus. In der Richtung auf die natürliche Wiedergabe der Welt der Erscheinungen aber hält sie im 14. Jahrhundert noch nicht gleichen Schritt mit der französischen und burgundisch-niederländischen Entwickelung. Den Anfang dieses Zeitraums kennzeichnet der um 1250 entstandene Psalter des British Museum (Lansdowne

Nr. 420) mit seinen dickschwarz umrissenen derben Bibelbildern auf abwechselnd goldenem, blauem und rotem Grunde. In einem Psalter derselben Sammlung (Arundel 83) von 1310 treten unter dem goldenen oder gemusterten Grunde der Bilder ganz unten bereits schmale Landschaftsstreifen auf. An der natürlichen Darstellung des Meeres auf dem Jonasbilde erkennt man den Künstler des meerumbrandeten Inselkönigreichs. Berühmt ist der kaum spätere Psalter des Bruders Robert Ormesby von Norwich in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford. Doch zeigen seine in Deckfarben auf Goldgrund ausgeführten Bilder noch den rein gotischen Stil der französischen Kunst um 1250. In einem Psalter des British Museum, der wohl erst gegen 1350 entstanden, nehmen die leicht getönten Federzeichnungen bis zum 67. Blatt, wo eine andere Hand beginnt, schon ein anmutiges, natürliches Ansehen an. Man vergleiche nur die Bäume dieses Psalters mit den arabeskenhaften Baumschemen der 200 Jahre älteren Bibel, deren oben (S. 206) gedacht worden ist (Abb. S. 309). Diese Entwickelung ist typisch für die ganze Geschichte der Baumdarstellungen im Mittelalter. In der Bilderbibel des Guyart du Moulin, einer Handschrift des British Museum von 1356, sind die Goldgründe vollends wieder durch rot und blau gemusterte Gründe ersetzt, sind die schönen, individuell belebten Köpfe der biblischen Gestalten bereits mit Farbe modelliert. Schließlich drängte die Zeit überall in derselben Richtung vorwärts.

II. Die Kunst Deutschlands und seiner Nachbarländer im späten Mittelalter.

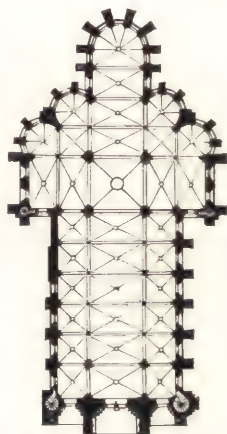
1. Die Kunst des Rheingebietes von 1250 bis 1400.

A. Einleitung. — Die gotische Baukunst von 1250 bis 1400.

Kaiser Friedrich II., der strahlende Hohenstaufe, verschied gerade 1250 im fernen, heiß umrungenen Süden; Kaiser Wenzel, der Sohn jenes böhmischen Karls IV., der sich durch die Gründung der Prager Universität, der ersten Deutschlands, um das Geistesleben des Reiches verdient gemacht hatte, verlor seine deutsche Königswürde gerade 1400. Daß die dazwischen liegenden 150 Jahre dem Deutschen Reiche als solchem besonderen Segen gebracht hätten, läßt sich nicht sagen. Der Weiterentwickelung des Kunstlebens in Deutschland aber taten seine vielfach verworrenen Zustände keinen Abbruch. In den Residenzen der Landesfürsten wie in den freien Städten des rheinischen, des schwäbischen Städtebundes und des norddeutschen Hansabundes entfaltete sich ein reiches künstlerisches Leben, das sich zunächst auf dem Gebiete der Baukunst betätigte. Die französische Gotik ging jetzt auch in Deutschland überall als Siegerin aus dem Kampfe mit den überlieferten Formen hervor. Es ist daher erklärlich, daß das zunächst an Frankreich angrenzende Gebiet der Rheinlande jetzt die Führung übernahm.

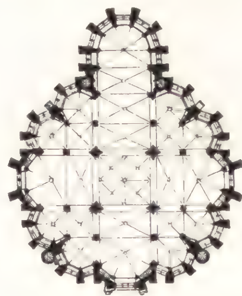
Wie sich durch die Verarbeitung einzelner französisch-gotischen Elemente in Deutschland ein selbständiger, wenn auch nicht selbsttätiger Übergangsstil entwickelte, ja, wie Werkmeister, die in Frankreich gelernt hatten, hier und da schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts das ganze gotische System nach einzelnen deutschen Orten, z. B. Magdeburg, verpflanzten, haben wir bereits verfolgt (S. 213). In den Rheinlanden gingen die Werkleute, die um 1227 die Gewölbe des Zentralbaues von S. Gereon vollendeten, schon fast hochgotisch voran. Das Fenstermaßwerk ist, wie Dehio nachgewiesen hat, dem von Soissons entlehnt. Die Liebfrauenkirche zu Trier aber scheint jünger zu sein, als man bisher annahm; sie ist vor 1250 wenigstens nicht vollendet gewesen. Doch bleibt sie die erste von Grund auf gotische Kirche der

Rheinlande, ja Deutschlands, zugleich als gotischer Zentralbau eine Seltenheit ersten Ranges. Das Vorbild war der Chor der zierlichen frühgotischen Kirche S. Yved zu Braisne (Abb. nebenstehend) zwischen Reims und Paris. Dieser Chor wurde in Trier an der Westseite des Querschiffes in entgegengesetzter Richtung wiederholt (Abb. unten); alle vier Arme des Hauptkreuzes, das den Grundriß bildet, wurden aus dem Vieleck geschlossen, so daß von außen und von innen ein reiches Spiel vor- und rückspringender Linien das Mittelviereck, über dem sich ein Lichtturm wölbt, umzieht. Die vier Mittelpfeiler sind durch Dienste gegliedert (Abb. S. 312), die acht Umgangspfeiler steigen schlank und rund empor, sind aber alle noch von Schaftringen umgeben. Das noch schlichte Maßwerk der Fenster stammt aus dem Langhaus von S. Léger in Soissons. Dem Außenbau fehlen die Strebebogen. Aus französischen Einzelmotiven ist auch hier ein deutsches Ganzes entstanden, dessen Inneres zu den edelsten Schöpfungen der Gotik gehört.


Grundriß der Kirche S. Yved zu Braisne. Nach G. Dehio.

Dann folgte die **Elisabethkirche zu Marburg**, an der von 1235 bis 1283 gebaut wurde; die westlichen Joche des Langhauses und die Fassade mit ihrem vornehmen Turmpaare gehören aber erst dem 14. Jahrhundert an. Frühgotisch sind Chor und Querhaus. Die einschiffigen Querhausarme sind genaue Wiederholungen des einschiffigen Chores, mit dem sie auch den vieleckigen Schluß teilen. Das Langhaus ist eine dreischiffige Hallenkirche, die freilich nicht ursprünglich geplant war. Der Gesamtbau ist ohne Vorbild, eine deutsche Schöpfung von einfach schlichtem Adel.

Langsam, aber sicher schritt der Bau des **Münsters zu Straßburg** fort, das, seit Goethe ihm sein jugendfeuriges Loblied gesungen, Deutschlands Lieblingskirche geblieben ist. Die ganze Stilentwickelung von der romanischen bis zur spätgotischen Zeit spiegelt das erhaltene Gebäude wider; aber seine einzelnen Teile sind in ihrer Art von hoher Vollendung; und der Gesamtbau wirkt schließlich doch mit dem ganzen Zauber mittelalterlichen Aufschwungs auf uns ein. Um 1250 war die Westwand des Querhauses, ein Meisterwerk deutschen Übergangsstiles (S. 238), vollendet. Das rein gotische, basilikal-dreischiffige Langhaus (Abb. S. 313), dessen Triforiengalerie zu den Fenstern hinzugezogen ist, entstand zwischen 1250 und 1275. Die Anklänge an die Formensprache des Neubaues von S. Denis, die es zeigt, verhallen in der Kraft und Klarheit seiner selbständigen weiträumigen Verhältnisse. Dann trat der vielgefeierte Baumeister Erwin von Steinbach (gest. 1318) im Westbau auf den Plan. Als sein eigenstes Hauptwerk galt früher die berühmte Fassade, die sich dreiteilig in wagerechter und senkrechter Richtung aus dem Gassengewirr erhebt. Mit drei Portalen und einem reichen Mittelrundfenster ist sie ausgestattet; frei vor die Mauern gestelltes Stabwerk deckt sie wie ein Schmiedegitter. Fialen und Wimperge in durchbrochener Arbeit umhüllen sie wie mit einem Spitzenschleier. Das Mittelstück des dritten Geschosses zwischen den unteren Turmstockwerken ist natürlich ein späterer Zusatz. Wir wissen jetzt, daß drei Meister nacheinander an dieser Fassade gearbeitet haben, und Dehio nimmt an, daß Erwin der Meister des schönsten, zugleich freiesten, leichtesten und folgerichtigsten der drei bekannten Entwürfe


Grundriß der Liebfrauenkirche zu Trier. Nach G. Dehio.

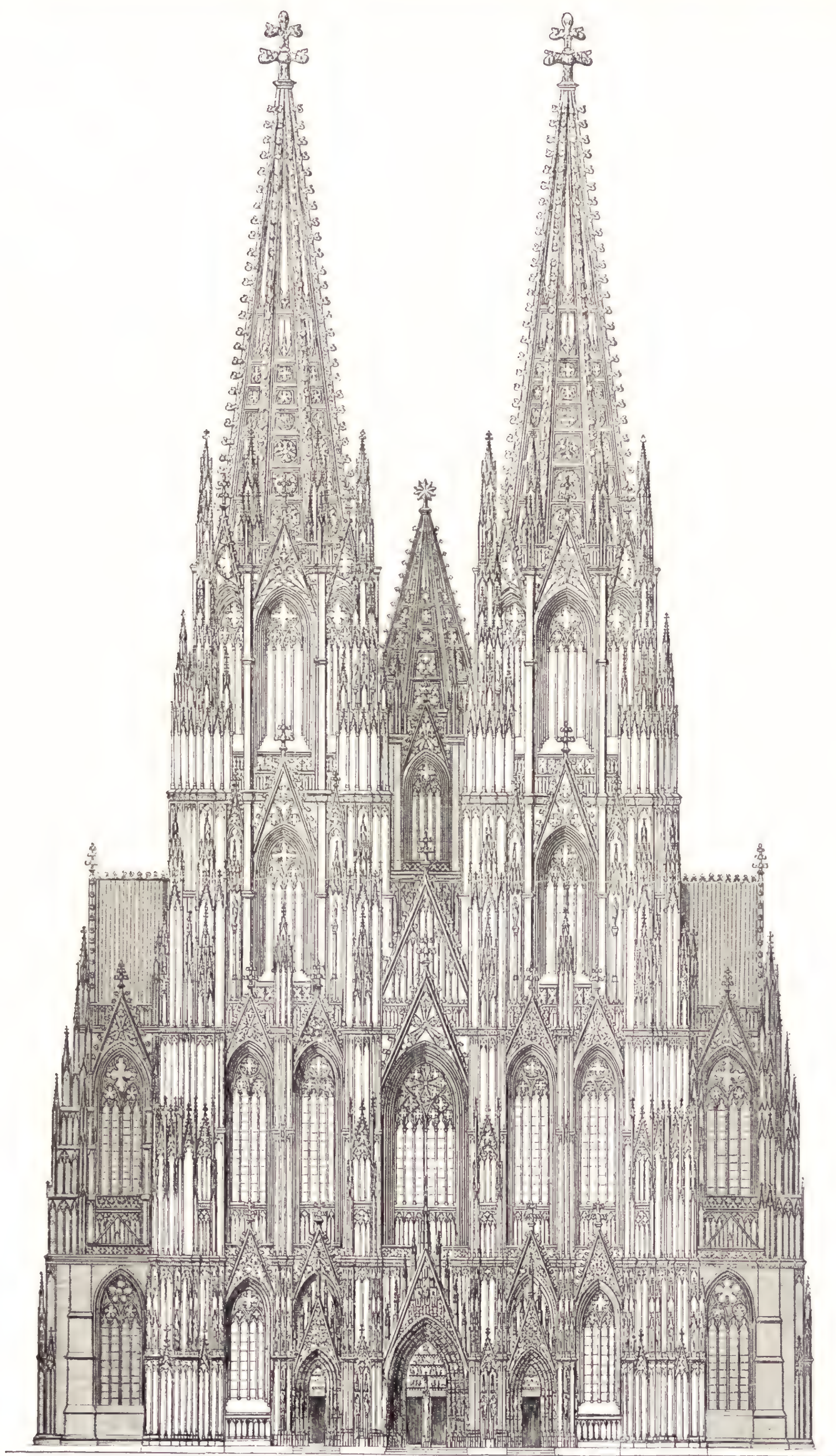
sei, nach dem nur in der mittleren Bauzeit der Fassade gearbeitet worden ist, wogegen Moritz Eichborn zu erweisen sucht, daß Erwin der letzte und schwächste der drei Fassadenmeister gewesen sei. Aber wie auch Erwins Anteil an der Gestaltung dieses Meisterwerkes der Hochgotik begrenzt werden mag, noch dürfen wir mit Goethe sagen: „Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk, tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher deutscher Seele.“ Der hohe Spitzturm aber, der sich unorganisch aus der Nordseite dieser Westfassade erhebt, ist ein Kunstwerk für sich, das erst dem 15. Jahrhundert angehört.



Das Innere der Liebfrauenkirche zu Trier. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 311.

In der Entwickelung seines Aufbaues hatte das Freiburger Münster (S. 238) ähnliche Schicksale wie das Straßburger. In bezug auf seinen Turmbau aber war es glücklicher. Das Innere des um 1253 begonnenen, ebenfalls basilikal-dreischiffigen gotischen Langhauses wirkt, schon weil ihm die Triforiengalerie fehlt, etwas kahl und nüchtern. Prächtig und edel erhebt sich der Chor, der freilich erst 1359 vom Meister Johannes von Gmund hinzugefügt wurde. Der Einzelturm über der edlen Vorhalle der Westfassade aber erscheint mit seinem schönen achteckigen Unterbau und seinem reich vom reinsten Maßwerk durchbrochenen Helm (Abb. S. 314) als die höchste und klarste Offenbarung des gotischen Gedankens im Turmbau. Keiner seiner Vorgänger gleicht ihm, keiner seiner Nachfolger erreicht ihn.

Den Münstern zu Straßburg und Freiburg reiht sich in manchen Beziehungen, wenn auch französischer als sie, die Stiftskirche zu Wimpfen im Tal an. Ein fast rein französischer Bau auf deutschem Boden ist dann aber die große niederrheinische Kathedrale von Weltruf, der Dom zu Köln. Der mächtige Chor, der zwischen 1248 und 1322 errichtet wurde, ist ein so genaues Abbild des Chores der Kathedrale von Amiens, daß gerade die geringen, aber wohlverstandenen Abweichungen die Annahme begünstigen, der Meister Gerard des Kölner Chores sei auch der Meister der Kathedrale von Amiens gewesen. Das Quer- und Langhaus des Kölner Domes, in denen der Stil der Kathedrale von Amiens schon durch ein neues Empfinden hindurchgeleitet erscheint, sind wahrscheinlich erst um 1322 von dem Meister Johannes



Taf. 30. Die Westfassade des Domes zu Köln. *Nach Franz Schmitz.*

geplant worden, der damals den Chor vollendet hatte. Mächtiger springt das Querhaus vor als in Amiens; und die Fünfschiffigkeit des Kölner Langhauses bereitet überzeugender und klarer auf den fünfschiffigen Chor vor als die Dreischiffigkeit des Langhauses von Amiens (Abb. S. 315). Die dünneren, spitzeren, höher emporstrebenden Einzelformen erinnern schon eher an die von S. Ouen zu Rouen. Bis 1450 wurde nur wenig vom Quer- und Langhaus, wurde aber ein gutes Stück der wahrscheinlich noch späteren Westfassade und von den Riesentürmen (Taf. 30) vollendet, die sich den Freiburger Münsterturm zum Muster genommen hatten. Dann blieb der Bau bis ins 19. Jahrhundert liegen, das das gewaltige Werk nach den wiedergefundenen alten Plänen und nach Maßgabe der vollendeten Teile unter begeisterter Teilnahme des ganzen deutschen Volkes vollendete. In seiner jetzigen Gestalt ist der Kölner Dom die gewaltigste, aber auch die stilreinste aller gotischen Kathedralen. Seine Stilreinheit ist allerdings die schematische, abstrakte Folgerichtigkeit, die hier um so nüchterner wirkt, als das 19. Jahrhundert, das den größten Teil des Ganzen ausgeführt hat, den ihm an sich fremd gewordenen Stil natürlich mehr rechnend als empfindend wieder aufnahm. Das Innere wirkt fast beängstigend spitz und hoch, und in dem Strebewerk der Außenseiten, das das Straßburger Münster noch schüchtern aufs notwendigste beschränkt, schwelgt der Kölner Dom, als sei es seines künstlerischen Eindruckes wegen erfunden. Die moderne Baumeisterkritik pflegt denn auch streng mit dem Kölner Dom ins Gericht zu gehen; den unbefangenen Kunstfreund aber wird die Erhabenheit dieses mit allen Mitteln gen Himmel strebenden, wenn auch



Das Innere des Straßburger Münsters. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 311.

im einzelnen nüchtern-regelmäßigen Gotteshauses doch immer wieder zur Empfindung einer in ihrer Art einzigen künstlerischen Wirkung zurückführen.

Andere rheinisch-gotische Prachtkirchen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wie die köstliche Zisterzienserkirche zu Altenberg, knüpfen selbständig an andere französische Vorbilder an. Gleichzeitig aber wurde das gotische System in den Bettelordenkirchen, die zunächst der Predigt dienen sollten, vereinfacht und vernüchtert: das Querhaus und die Türme fehlen den Kirchen dieser Art stets; am Oberrhein sind sie bei aller Spitzbogigkeit sogar oft noch flachgedeckte Rundsäulenbasiliken: so die Dominikanerkirche zu Konstanz und die Predigerkirche zu Basel, deren Schiff sogar 1356 noch mit flacher Decke erneuert wurde. Am Niederrhein dagegen wurden Bettelordenkirchen, wie die Dominikanerkirche in Koblenz und die schlichte Minoritenkirche in Köln, bereits eingewölbt.

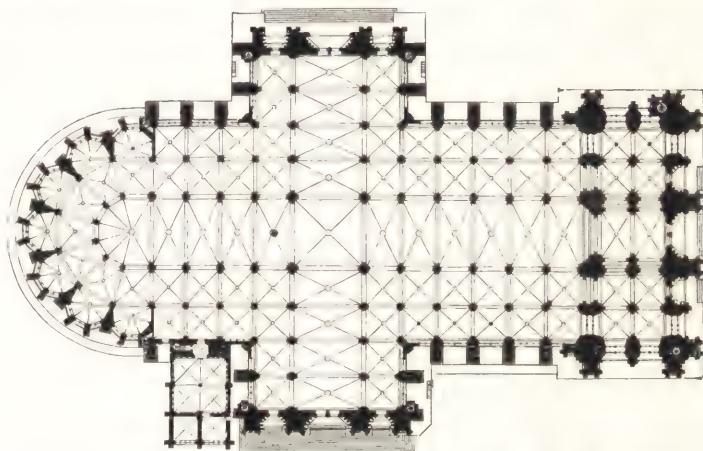


Der Turm des Freiburger Münsters. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 312.

Als Sprossen der genannten großen Schöpfungsbauten der rheinischen Gotik aber können nur noch einige Kirchen hervorgehoben werden. Die eine Hälfte der Trierer Liebfrauenkirche finden wir im Chor der Stiftskirche S. Victor in Xanten wieder; im übrigen erkennt man ihren Einfluß besonders in einigen kleineren Kirchen an der Mosel. Die Elisabethkirche in Marburg hat einer ganzen Anzahl von hessischen Kirchen als Vorbild gedient, die Hallenkirchen sind wie sie, mit ihr aber auch das Querschiff teilen, das eigentlich dem Wesen der Hallenkirchen widerspricht. Genannt seien die Hauptkirche zu Alsfeld, die Stiftskirchen zu Wetter und Wetzlar und die Stadtkirche zu Friedberg, eine Hallenkirche von keuscher Kraft und schlichter Anmut, die ihr Erneuerer Hubert Kratz begeistert geschildert hat; als „Seitenschößlinge", wie Dehio sagt, aber auch die Nikolaikirche in Frankfurt a. M. und die Stephanskirche in Mainz. Dem Langhause des Straßburger Münsters folgt das Langhaus der Klosterkirche zu Maursmünster.

Den Spuren des Chores des Kölner Domes folgt der Chor von S. Veit in München-Gladbach; Anklänge an seine Art zeigt die reizende Katharinenkirche von Oppenheim, deren Chor freilich wieder durch die Trierer Liebfrauenkirche auf S. Yved in Braisne zurückführt. Als Hauptbau der kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts aber erscheint der Chor des Aachener Münsters, der mit seinen farbigen Riesenfenstern wieder wie ein klargestaltetes leuchtendes Glashaus wirkt. Verselbständigt hatte der deutsch-gotische Stil sich um diese Zeit längst.

Unter den hochgotischen weltlichen Bauten haben sich auch in den Rheingegenden stattliche Stadtmauern, Tore und Befestigungstürme erhalten; unter den öffentlichen städtischen Bauten aber spielten die Rat- und die Kaufhäuser auch hier eine Hauptrolle. Das Rathaus und das Kaufhaus zu Mainz haben sich leider nur in Abbildungen erhalten. Das Kaufhaus war mit einem Zinnenkranz und Ecktürmen versehen. Das Erdgeschoß war, wie bei fast allen an der Straße gelegenen vornehmen Häusern dieser Zeit, fensterlos. Der dreischiffige Hauptsaal im Obergeschoß hatte über dem Haupttor einen Ausbau, der als Kapelle gedient zu haben scheint. Mit kleinen erkerartigen Ausbauten dieser Art, „Chörlein“ genannt, pflegten auch die Rathaussäle an der Straßenseite geschmückt zu sein. Von den Rathäusern des 14. Jahrhunderts haben sich in Aachen und Köln noch Reste erhalten, die in Köln freilich in den Renaissancebau, in Aachen in einen modernen Umbau aufgegangen sind. Die Bürgerhäuser aus dem 12. und 13. Jahrhundert sind größtenteils der Neugestaltungssucht des 19. Jahrhunderts erlegen; doch hat sich in Aachen ein gotisches Haus aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erhalten, das sogenannte Grashaus, das Essenwein als Kurie des Königs Richard von Cornwallis (gest. 1272) bezeichnete. Über den drei spitzbogigen Maßwerkfenstern des Obergeschoßsaales ist dieses schmucke kleine Gebäude mit sieben hart aneinandergerückten Spitzbogennischen ausgestattet, in denen die sieben Kurfürsten aufgestellt sind. Ein wirklicher Palastbau dieser Zeit (1288—1311) aber ist der Saalbau des Schlosses zu Marburg. Die zehn Kreuzgewölbe des zweischiffigen Rittersaales werden von vier achteckigen Mittelpfeilern gestützt. Das Maßwerk der fünf Fassadenfenster, deren mittleres in einem Giebelvorbau liegt, ist noch schlicht und streng. Der ganze Bau atmet vornehmen Ernst.



Der Grundriß des Domes zu Köln. Nach R. Dohme. Vgl. Text, S. 313.

B. Die rheinische Bildnerei von 1250 bis 1400.

In ihren bedeutendsten Werken bewahrte die rheinische Monumentalbildnerei sich bis zum Ende des 13. Jahrhunderts eine größere Unabhängigkeit von ihrer Herrin, der Baukunst,

als in Frankreich; auch entwuchs sie, auf deutschen Boden verpflanzt, in der Regel sogar rasch der Vormundschaft ihrer französischen Mutter. An der Spitze der oberrheinischen Entwickelung stehen jetzt die Bildwerke am Westportal und in der Vorhalle des Freiburger Münsters, die nach Moritz Eichborn zwischen 1260 und 1275 entstanden sein müssen. Wahrscheinlich von Dominikanern erfunden, versinnlichen sie im Sinne der Weltweisheit dieser Ordensgelehrten im Bogenfeld, in den Bogenkehlen und in den Laibungen des Portals das Alte und das Neue Testament, die ganze Sündenfall- und Heilslehre von der Weltschöpfung bis zum Jüngsten Gericht. Am Türpfosten steht die Muttergottes mit dem Kinde (Abb. nebenstehend), und 28 lebensgroße Gestalten sind im Inneren der Vorhalle an der West-, Nord- und Südwand über zierlichen Blendarkaden unter Baldachinen aufgestellt. Zu äußerst in der Portallaibung stehen die Kirche und die Synagoge einander gegenüber. Die eigentlichen Vorhallenstandbilder aber stellen z. B. Christus und den „Fürsten der Welt", die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen, die sieben Wissenschaften und die Vertreter des Alten Testaments einander gegenüber. Dem Stil nach gehören diese Bildwerke, die den Kampf der Mächte der Finsternis gegen das siegreiche Licht der Kirche versinnlichen, zu den selbständigsten Schöpfungen der mittelalterlichen Kunst Deutschlands. Der vorherrschende, auch durch die Madonna vertretene Kopftypus, den die birnenförmige Gesichtsbildung mit betonten Wangen- und Augenknochen, dünner Nase, vortretendem Kinn und herb lächelnden Lippen kennzeichnet, ist von starkem Eigenleben erfüllt. Die Durchbildung der Körper und Gewänder ist hier und da noch hart und unsicher; verschiedene Hände haben offenbar den einheitlichen Entwurf im Stein ausgeführt; aber die tiefe Empfindung, die die Hauptgestalten beseelt, verleiht dem Gesamtwerk einheitliche Haltung und künstlerische Weihe. Im Gegensatz zu der Türpfostenmadonna der Vorhalle zeigt dann die Türpfostenmadonna (um 1280) im Inneren des Domes schon weichere Züge, ein lebendigeres Lächeln und jene geschwungene Haltung, durch die die gotische Biegung sich meldet.



Die Madonna am äußeren Türpfosten des Freiburger Münsters. Nach Photographie.

Die berühmte Straßburger Westfassade (Abb. S. 317) ist dem Stil ihrer Bildwerke nach als Fortsetzerin und Nachahmerin der Freiburger Vorhalle anzusehen. In ihrer Gesamtheit veranschaulichen die Darstellungen der drei Westportale vom Ende des 13. Jahrhunderts wieder den ganzen Inhalt der vereinigten scholastischen Welt- und Kirchenweisheit. Am Mittelpfosten der Haupttür steht auch hier als Beherrscherin der ganzen Bilderfolge Maria mit dem Christuskinde. Am besten erhalten haben sich, nach Meyer-Altonas Untersuchung, die großen Standbilder in den Nischen der Portalgewände und der an sie angrenzenden Fassadenwandteile. Am Mittelportal stehen der Tür zunächst eine Sibylle und ein königlicher Prophet; die übrigen zwölf Nischen füllen würdige Prophetengestalten; am nördlichen Nebenportal stehen an dieser Stelle die zwölf Tugenden, die die Laster mit Füßen treten; am südlichen erscheint links der „Fürst der Welt" als Verführer mit den fünf törichten, rechts Christus selbst als Erlöser mit den fünf klugen Jungfrauen. In den meist erneuerten Bogenfeldreliefs über den drei Türen ist die Geschichte des Sündenfalles und der Erlösung veranschaulicht.

Die stilistische Entwickelung aller dieser Bildwerke, die Moritz Eichborn zergliedert hat, beginnt mit dem Südportal, dessen meiste Standbilder sich unmittelbar aus den Freiburgern ableiten lassen. Reimser Einflüsse treten daneben nur in den beiden ersten der törichten Jungfrauen hervor, die mit einigen der Tugenden des nördlichen Portals die abgeklärtesten Gestalten der ganzen Reihe sind. Andere der Tugenden des Nordportals stehen völlig auf eigenen Füßen, ihre Köpfe sind kleiner, ihre Finger zierlicher, ihre Gewänder freier und breiter gebildet als dort, aber ihre Gestalten sind der „gotischen Biegung" verfallen, die doch auch bei einzelnen der Jungfrauen des Südportals schon bemerkbar ist. Vollends manieriert, wenn auch weniger aus-



Die drei Westportale des Straßburger Münsters. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 316.

gebogen, sind die Prophetengestalten des Hauptportals. Ihren Köpfen merkt man das Streben nach scharfer gegensätzlicher Durchbildung der Einzelheiten an, ohne daß sie dadurch individueller belebt erschienen. Der Anschluß an die Architektur tritt allmählich eben auch in der deutschen Bildnerei stärker hervor: und das Eingehen auf die Bedürfnisse der Gebäudeteile, so lobenswert es an sich ist, beeinträchtigt dann auch hier die Freiheit des bildnerischen Stiles.

Wie aber der Freiburger Stil im 14. Jahrhundert verflacht, zeigen seine Nachklänge in den späteren Bildwerken des Freiburger Münsters selbst, der Westseite des Baseler Münsters und der Doppelportale der Kirche zu Thann im Elsaß. Lebendige Züge enthalten noch die Schöpfungsreliefs des Freiburger Nordportals; aber bei näherem Zusehen bemerkt man, daß hier schon alles auf oberflächliche Geschicklichkeit hinausläuft.

Am Mittel- und Niederrhein geht die Bildnerei dieses Zeitraums in derselben Richtung auf etwas anderen Wegen voran. An der Spitze stehen hier die Bildwerke am

West- und am Nordportal der Liebfrauenkirche zu Trier, die eher nach als vor 1250 entstanden sind. Wunderbar ist der Aufbau des rundbogigen Westportals mit den schlanken Heiligengestalten, die die Strebepfeiler zu seinen beiden Seiten bekrönen; und wunderbar sind in ihrer Einzeldurchführung die freilich schlecht ins Halbrund gesetzten Darstellungen aus der Kindheit des Heilands im Bogenfelde über der Tür. Aber diese Kunst wirkt im Gegensatz zur Freiburger Bildnerei mehr französisch als deutsch: „die reinste Kunst der Isle de France" nannte Clemen sie sogar. Kecker und selbständiger erscheint jedoch der bildnerische Schmuck am kleineren Nordportal dieser Kirche. — Wie ein handwerksmäßiger Abklatsch französischer Arbeiten wirkt wiederum das Bildwerk der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Etwas frischer und selbständiger aber sind die Darstellungen am Südportal des Mainzer Domes und an den Portalen der Stiftskirche zu Wetzlar (um 1336). Hier ist wenigstens die Madonna am Türpfosten des Westportals trotz ihrer gotischen Biegung und ihres spätgotischen Lächelns noch eine vornehme Erscheinung voll Adel und Liebreiz. — Charakteristisch für die späte Zeit ihrer Entstehung sind endlich auch die bildnerischen Schöpfungen im Dom zu Köln. Etwas flau wirkt das Marmorrelief der Krönung Mariä mit den zwölf Aposteln am Vorsatz des Hochaltars (1349); entzückend aber sind die schlanken, musizierenden Engel über den Baldachinen; und reizvoll in ihrer Art sind auch die zwischen 1349 und 1361 ausgeführten überlebensgroßen Gestalten des Heilands, seiner Mutter und seiner zwölf Apostel an den Chorpfeilern. Schon daß ihre alte Bemalung teilweise erhalten ist, verleiht ihnen einen besonderen Wert. Im übrigen ist ihre ausgebogene Haltung schon recht geziert, ist ihr demütiger Ausdruck schon süßlich genug; aber die eingehende, fast naturalistische Durchbildung der Einzelheiten läßt gerade den idealen, typischen Köpfen gegenüber doch die künstlerischen Fortschritte der Zeit erkennen.

Lehrreicher noch als die hochgotische Monumentalbildnerei ist in manchen Beziehungen die hochgotische Grabbildnerei dieser Gegenden. Individuell im Sinne künstlerischer Eigenart war die deutsche Bildniskunst um 1250, individuell im Sinne der Herausarbeitung der Eigenart der dargestellten Persönlichkeiten wurde sie erst nach 1400. Die Stilverschiebung vollzog sich allmählich in den dazwischenliegenden 150 Jahren. Wirklich Hervorragendes, Ewiggültiges aber erblüht nur ausnahmsweise an diesem Entwickelungswege. Bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts, das also auch in dieser Beziehung einen Abschnitt bildet, herrschen in den Inschriften die einfachen großen römischen Buchstaben; seit 1250 treten die großen, seit 1350 die kleinen gotischen Buchstaben an ihre Stelle. Bis 1300 liegen die steinernen Bildnisplatten auf dem Boden oder auf Sarkophagen; nach dieser Zeit werden sie wegen Platzmangels in den Kirchen vielfach aufrecht an die Wände gestellt. Dem Idealstil der hochgotischen Zeit gehören einige Grabplatten des 13. Jahrhunderts an: im Dom zu Mainz z. B. der strenge Denkstein des Erzbischofs Siegfried III. (gest. 1249), auf dem neben dem Verstorbenen in kleinerer Gestalt die beiden Könige erscheinen, die er gekrönt hat; in der Elisabethkirche zu Marburg das Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen (gest. 1245), der Hochmeister des Deutschen Ordens war. Im Übergang zum 14. Jahrhundert steht die edle Gestalt Kaiser Rudolfs von Habsburg (gest. 1291) auf seinem Grabstein in der Krypta des Domes zu Speyer. Der Körper ist hier noch in idealem Stil gehalten, der Kopf ist aber schon von weichem und lebendigem Eigenleben erfüllt. Im Verlaufe des 14. Jahrhunderts mehren sich die Grabbildnisse überall; die Bildnisähnlichkeit wird immer schärfer; die Einzelheiten werden immer sorgfältiger durchgebildet. Hervorgehoben seien im oberen

Rheingebiet die Arbeiten des Straßburger Meisters Wölfelin von Rufach: in der S. Wilhelmskirche zu Straßburg das Doppelgrab der Grafen Philipp und Ulrich von Werd (gest. 1332 und 1342) und im Kloster Lichtental bei Baden das edle Grabdenkmal der Stifterin, Markgräfin Irmengard (gest. 1360); am Mittelrhein im Mainzer Dom der Grabstein des Erzbischofs Peter von Aspelt (gest. 1320) mit den kleiner als er dargestellten drei Königen, die er gekrönt hatte, vor allen Dingen aber das seiner Gesamtempfindung nach noch spätgotische, in der Durchbildung des Kopfes aber schon ganz von der Eigenart des Dargestellten erfüllte Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg (gest. 1396; Abb. nebenstehend); am Niederrhein, dessen gotische Grabplastik Clemen eingehender gewürdigt hat, als es hier möglich ist, im Kölner Dom das Denkmal des Erzbischofs Engelbert III. (gest. 1368), dessen Sarkophag an den Seitenwänden mit fein durchgeführten und anmutig empfundenen kleinen Standbildern geschmückt ist. Burgundisch-niederländische Anklänge meint man hier wahrzunehmen; aber das Werk ist doch von deutscher Empfindung erfüllt.


Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg im Dom zu Mainz. Nach Photographie von Kroft in Mainz.

Für die Holzbildnerei sind zunächst die Chorgestühle von wachsender Bedeutung, die sich am Niederrhein von dem Gestühl aus Altenberg (1287) im Kunstgewerbemuseum zu Berlin bis zu dem des Xantener Domes (1300) mit seinem üppigen, durch allerlei Getier belebten Rankenwerk und dem des Kölner Domes (1330) mit seinem abwechselnd leidenschaftlichen und ausgelassenen Bildwerk verfolgen lassen; und wie schlank, lang und stilvoll dem Holz entschnitzt recken sich der hl. Gereon und die hl. Helena an den Wangen des Chorgestühls von S. Gereon in Köln!

Auch die Entwickelung der Holzschnitzaltäre, die im 15. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 16. eine so wichtige Rolle in der deutschen Kunst spielen, läßt sich am Rhein aus dem 14. Jahrhundert heraus verfolgen. Zu den ältesten erhaltenen Werken dieser Art gehört der Hochaltar von 1331 in der Stiftskirche zu Oberwesel; die Heiligen des alten und des neuen Bundes sind hier freilich noch ohne äußeren Zusammenhang in Nischen aufgestellt; aber diese kleinen, reich bemalten und vergoldeten Gestalten sind, wenn auch noch etwas leblos, so doch würdig und eindrucksvoll wiedergegeben.

Der Erzguß war in den 150 Jahren, von denen wir reden, in Deutschland im Rückgang begriffen. Als Werk des mittelrheinischen Erzgusses dieser Zeit aber ist immerhin das laut seiner Inschrift 1279 durch Meister Eckard von Worms gegossene Taufbecken des Domes zu Würzburg anzusehen, dessen Zierformen den Übergang der gotischen Architekturmotive auf die Geräte verdeutlichen, während seine acht Reliefs aus dem Leben des Heilands die reinen Formen und die freie Bewegung der Blütezeit des gotischen Stiles zeigen. Als Hauptwerk des niederrheinischen Erzgusses des späten 14. Jahrhunderts aber — schwerlich gehört es, wie einige annehmen, erst dem fünfzehnten an — erscheint das schöne eherne Grabdenkmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Dom zu Köln. Ruhig und einfach ist noch das Gewand des großartigen Liegebildes aufgefaßt; der Kopf aber überrascht durch seine völlig freie und doch vornehm durchempfundene Bildnismäßigkeit.

Der gleichzeitigen deutschen Goldschmiedekunst wuchs durch den zunehmenden Reichtum der Fürsten, Ritter und Bürger eine Fülle neuer Aufgaben zu. Die Formen der gotischen Baukunst wurden, wo es anging, mit der gotischen Konstruktion, sonst ohne sie, auf die goldenen und silbernen Tafel- und Kirchengeräte übertragen. Die Ornamentik bestand auch hier teils aus diesen Architekturformen selbst, teils aus mehr oder weniger stilisierten, neu der Natur entlehnten Blatt- und Blütenmotiven, teils aus Menschen- und Tiergestalten, die jetzt oft mit Absicht phantastisch, humoristisch oder satirisch zugestutzt wurden. Nur geringen Nachwuchs fand im neuen Stil die Kunst der Reliquienschreine. Ob der im 14. Jahrhundert gearbeitete Schrein der Johanniskirche zu Osnabrück, der die Gestalt einer gotischen Kapelle zeigt, rheinischen Ursprungs ist, ist ungewiß. Sicher rheinisch aber ist das bildnerisch gestaltete Simeonsreliquiar des Aachener Domes, das über einen freistehenden Tisch hinüber, auf dem eine Onyxvase steht, die Darstellung des Jesusknaben im Tempel durch frei bewegte Gestalten im Stil des 14. Jahrhunderts zur Anschauung bringt. Als Kopfreliquiar dieser Zeit schließt sich die Silberbüste des hl. Cornelius in der ehemaligen Abteikirche zu Cornelimünster dieser Arbeit an. Der von ausgeprägtem, wenngleich etwas starrem Eigenleben erfüllte Kopf zeigt deutlich den Übergang in die Art des 15. Jahrhunderts.

C. Die rheinische Malerei von 1250 bis 1400.

Ein gutes Stück künstlerischer Entwickelungsgeschichte tritt uns in der deutschen Malerei dieses Zeitraumes entgegen. Während der ersten fünfzig Jahre streift sie allmählich den unruhig zackigen Umrißstil ab, in den sie gegen Ende des romanischen Zeitalters ausgelaufen war (S. 261—262), um zu der zugleich ruhigeren und lebendigeren, aber immer noch sinnbildlich stilvollen Art der gotischen Malerei überzugehen. Während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts beharrte sie im ganzen mit Anmut und Anstand in der flächenhaften Umrißmalerei dieses Stiles, um dann allmählich zu malerischerer Licht- und Schattenverteilung und zu räumlicherer Auffassung zu gelangen. Italienische Einflüsse waren hierbei nicht ausgeschlossen. Frankreich, Burgund und die Niederlande aber waren auch in dieser Entwickelung vorangegangen. Deutschland folgte zögernd, doch mit eigener Empfindung. Das Stoffgebiet erweiterte sich zusehends. Meisternamen traten allmählich auch hier mehr in den Vordergrund; und, von Italien abgesehen, haben sich auch in keinem Lande Europas so viele Werke der Malerei des späteren Mittelalters erhalten wie in Deutschland. Über die rheinische Malerei dieses Zeitraumes haben besonders die Forschungen aus'm Weerths, Scheiblers, Aldenhovens, Clemens und Firmenich-Richartz' neues Licht verbreitet.

Der kirchlichen Wandmalerei wurde im Rheingebiet so gut wie überall durch den gotischen Baustil ein gutes Stück ihres Bodens entzogen; wiederhergestellte Dekorationsmalereien, die ihrer Aufgabe, die Motive der Baukunst schärfer hervortreten zu lassen, gerecht werden, sind daher in reicherem Maße erhalten als Decken- und Wandgemälde, die sich freilich hier und da immer noch ein Plätzchen zu retten wußten. Am Oberrhein sind so gut wie am Mittel- und Niederrhein Reste alter Kirchenmalereien dieses Zeitraumes wieder bloßgelegt worden, in Basel wie in Freiburg und in Landau, in Trier wie in Limburg, in Boppard und in Nideggen. Alle örtlichen Schulen überragt jetzt jedoch die kölnische. Köln gehörte schon im 14. Jahrhundert zu den Knotenpunkten des Welthandels. Wie es den gewaltigsten Dom zu bauen begonnen, so gönnte es auch der Malerei, mehr aber freilich der Tafel- als der Wandmalerei, den weitesten Spielraum. Den zackig flatternden Gewandstil von S. Gereon (S. 246)

wiederholen noch in der vollen zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch die Deckenbilder in S. Maria in Lyskirchen zu Köln, die Geschichten des Alten und des Neuen Testamentes auf blauem Grunde in lebhaften Farben wiedergeben. Ruhiger sind die Linien, schlanker die Gestalten, lebendiger die Bewegungsmotive in den ebenfalls auf blauen Grund gestellten, dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörenden Bildern aus dem Leben des Heilandes und aus dem Leben der hl. Cäcilie im Altarraum der Cäcilienkirche zu Köln. Auf dem Boden der neuen, ideal-typischen Formensprache des Anfangs des 14. Jahrhunderts aber steht die feierliche „Majestät" in der Chornische der Kirche zu Brauweiler; und auf demselben Boden stand die reiche Folge von Wand- und Deckengemälden der Kirche zu Ramersdorf im Siebengebirge, die sich nur in Wasserfarben-Nachbildungen im Berliner Kupferstichkabinett erhalten haben. Der ganze christliche Darstellungskreis trat hier hervor; Freud und Leid aber spiegelten sich schon nicht nur in den Gebärden, sondern auch in den Mienen der handelnden Personen wider. Die bedeutendsten niederrheinischen Gemälde aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts schmücken jedoch die Innenwände der Chorschranken des Domes zu Köln, die sich gerade dadurch erhalten haben, daß sie in der Regel mit Teppichen bedeckt sind. Es galt hier, mit der architektonischen Gliederung und der Farbenpracht der Glasfenster des Chores zu wetteifern. In der Tat sind die Handlungen wie die Einzelgestalten in ein zweistöckiges Gerüst golden gemalter gotischer Baldachinarkaden vor farbig gemustertem Teppichgrunde verlegt. Über einem Kreidegrund ist mit kräftigen Temperafarben und Vergoldungen gearbeitet. An der Nordseite sind die Legenden der Apostelfürsten Petrus und Paulus und des hl. Silvester dargestellt; an der durch reifere Formen und Farben hervorragenden Südseite kommt das Leben der Jungfrau Maria und der hl. drei Könige zur Anschauung. Die schlanken, sich biegenden Gestalten sind noch ohne volles Verständnis des Körperbaues hingeschrieben, die seelische Erregung wird hauptsächlich noch durch das Spiel der Hände angedeutet; aber die Typen der Alten und der Jungen, der Weisen und der Törichten, der Guten und der Schlechten werden doch auch in den Köpfen deutlich auseinandergehalten; und Hell und Dunkel sind nicht nur in den Gewändern sorgsam verteilt, sondern kommen auch in den Köpfen durch aufgesetzte weiße Lichter zur Geltung. Dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts gehört das Kreuzigungsbild über dem Grabe des Erzbischofs Kuno in der Kastorkirche zu Koblenz an. Die gotische Biegung ist hier kaum noch bemerkbar. Ein Ringen nach seelischem Ausdruck bricht in den Gestalten von Maria und Johannes hervor. Ganz zum Ende des 14. Jahrhunderts aber führt uns die große Kreuzigung herab, die auf rotem Grunde in der Sakristei von S. Severin in Köln dargestellt ist; und hier klingen denn auch schon alle Fortschritte mit, die die kölnische Tafelmalerei in der Schule des Meisters Wilhelm (S. 324) gemacht hatte.

Die weltliche Wandmalerei litt natürlich weniger unter der gotischen Baukunst als die kirchliche. In Burgen und in Bürgerhäusern standen ihr zahlreiche Wände zur Verfügung. Erhalten aber hat sich wenig von alledem; mehr am Oberrhein als am Niederrhein; am wichtigsten ist die Trinkstube im Haus „Zur Zinne" zu Dießenhofen, deren Gemälde Durrer und Wegeli veröffentlicht haben. Die Bilder aus Neidharts „Schwank vom Veilchen" wirken hier wie ein Nachklang jener Zweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden (S. 226).

Oberrhein und Niederrhein aber wetteifern ebenbürtig miteinander auf dem Gebiet der kirchlichen Glasmalerei. Die Wandlung der Formensprache vollzieht sich in der Glasmalerei langsamer als in der Wand- und Tafelmalerei; den ausgeschwungenen gotischen Gestalten bleibt sie bis zum Ende des 14. Jahrhunderts treu. Das Silber- oder Kunstgelb (S. 286)

wird in Deutschland in diesem ganzen Zeitraume erst spärlich verwandt; doch läßt sich im 14. Jahrhundert eine Zunahme der Schattierung bemerken, die hauptsächlich durch Parallel- oder Kreuzstich-Schraffierung hervorgerufen wird, ohne die Grundfarbe der schattierten Teile zu verändern. Am Oberrhein bleibt das Elsaß, dessen Glasfenster Rob. Bruck vortrefflich veröffentlicht hat, am reichsten an Glasmalereien. Im Straßburger Münster läßt sich die ganze Entwickelungsgeschichte verfolgen. Als erstes, im vollsten Sinne „gotisches" Fenster gilt hier das dem Chor zunächstliegende im nördlichen Kreuzschiff. Es mag um 1260 entstanden sein. Seine Bilder stellen in reicher gemalter Architektur unten Johannes den Täufer, darüber die thronende Himmelskönigin mit dem Kinde dar. Der blaugefütterte Purpurmantel bildet mit dem gelben Untergewande der Jungfrau einen prächtigen Farbendreiklang. In der Richtung von Osten nach Westen wurden in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Fenster der Nordwand des Langhauses allmählich mit Bischofs- und Königsgestalten, deren Haltung immer gezierter wird, die Fenster der Südwand zunächst mit weiblichen Heiligen geschmückt, die demselben Entwickelungsgesetz folgen. Der Mitte des 14. Jahrhunderts gehören die sechs Fenster der Katharinenkapelle an, als deren Meister wir Johannes von Kirchheim kennen lernen. Ihre weißbärtigen Apostelgestalten stehen ernst, herb, charaktervoll da, ihre Gewänder aber verraten den weichen, flüssigen Schwung der Zeit. Eine feierliche Würde erfüllt die typischen Formen. Von seiner geziertesten Seite zeigt den Stil der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts das westliche Fenster der Nordwand des Langhauses, das den Kampf der Tugenden gegen die Laster darstellt. Erst gegen 1400 aber sind die Turmhallenfenster mit ihren biblischen und sinnbildlichen Medaillonbildern geschmückt, die den Fortschritt der Zeit in der natürlicheren Bildung des Nackten erkennen lassen.

Berühmt ist auch die Fensterfolge der Florentiuskirche zu Nieder-Haßlach im Elsaß. Die neun schlanken Chorfenster, deren mittleres um 1260, deren übrige in den nächsten Jahrzehnten ausgeführt worden, sind mit Heiligengestalten geschmückt, zu deren Füßen die Stifter knieen. Hundert Jahre später aber entstanden die hohen Seitenschiffenster, die biblische Geschichten und Heiligenlegenden veranschaulichen. Geistreich in der Raumeinteilung und lebhaft in der Farbe zeigen diese Darstellungen natürlich auch in der Zeichnung den Fortschritt der Zeit, der sie angehören. Als Fortschritt im Stil der Glasmalerei, dem die flächenhafte Teppichzeichnung zukommt, ist diese Entwickelung jedoch nicht anzuerkennen. Auch die Fenster des Freiburger Münsters, deren sittenbildliche Nebendarstellungen inhaltlich bedeutsam sind, zeigen den freien Stil des 14. Jahrhunderts. Im Mittelrheingebiet aber zeichnen sich die Elisabethkirche zu Marburg und die Katharinenkirche zu Oppenheim durch umfangreiche, wenn auch nur zum Teil figürliche Glasbilderfolgen aus etwas früherer Zeit aus.

Am Niederrhein führt uns zunächst der Fensterschmuck des Altenberger Domes die ganze Entwickelung der Zisterzienserkunst vom Ende des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts vor Augen. Am Schlusse steht das gewaltige, achtteilige Westfenster, dessen grau in grau gemalte, durch Silbergelb gehobene Gestalten sich von leuchtend farbigen Hintergründen abheben. In M.-Gladbach besitzt die alte Benediktinerabteikirche ein herrliches Fenster aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts; seine Parallelbilder aus dem Alten und dem Neuen Testament gipfeln in der Maßwerkrosette in einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes auf flammend rotem Grunde. Der Dom zu Xanten besitzt Glasgemälde aus der zweiten Hälfte des 13. und vom Ende des 14. Jahrhunderts. Besonders berühmt ist ein spätes Fenster der Nordseite, das lichte Heiligengestalten in weißem Glase vor tieffarbige Gründe stellt.

Im Dom zu Köln gehören die fünfzehn Oberfenster des Chores zu den herrlichsten und reinsten Schöpfungen des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts. Die sieben Seitenfenster zeigen unterhalb der Teppichmuster hüben wie drüben die Doppelreihe der jüdischen Könige, die in stilvoll hergebrachter Haltung mit scheinbar nach vorn herabhängenden Füßen unter Baldachinen stehen. Das Mittelfenster aber, das die Anbetung der Könige darstellt, wird nur von der gleichen Darstellung im Mittelfenster der darunter gelegenen Dreikönigskapelle an stilvoller Haltung und Farbenpracht noch übertroffen.

Zur Ausstattung kirchlicher wie weltlicher Räume dieses Zeitraumes gehörten in Deutschland wie in Frankreich und Flandern aber auch die kostbaren Werke der **Weberei** und Kunststickerei. Köstlich sind z. B. die drei bestickten Leinentücher auf Schloß Braunfels, von denen das erste, das Geschichten der Bibel und der Legende in Vierpässen darstellt, noch dem 13. Jahrhundert angehört; und vortrefflich ist die Lesepultdecke des Domes zu Xanten mit ihren Heiligenbildern in blütenumrankten Kreisen und Vierpässen aus dem 14. Jahrhundert.



Die Anbetung der Könige. Gemälde Meister Wilhelms vom Claren-Altar im Dom zu Köln. Nach W. Spemanns „Museum", Jahrg. 8, Heft 10. Vgl. Text, S. 324.

Die Geschichte der rheinischen **Tafelmalerei** dieser Zeit hält uns in Köln fest. Köln, Nürnberg und Prag sind die drei deutschen Städte, die sich rühmen, schon im 14. Jahrhundert eine eigene Malerschule besessen zu haben. Daß der **kölnischen Schule**, die besonders Scheibler, Aldenhoven und Firmenich-Richartz uns nähergebracht haben, die größte Bedeutung von ihnen zukommt, unterliegt keinem Zweifel. Weniger klar aber ist es, ob Prag, wo die Entwickelung etwas früher und deutlich unter italienischem Einfluß einsetzt, Köln die Wege gewiesen, ob italienische Einwirkungen, die auch über Avignon und Burgund gekommen sein konnten, in Köln maßgebend gewesen, oder ob die durchgeistigte, zarte und doch allmählich an realistischer Kraft und malerischem Können zunehmende Goldgrundmalerei der kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts sich in Köln selbständig unter dem Einflusse des Zeitgeistes, der leichte Fäden von Land zu Land spinnt, und der deutschen Gefühlsinnigkeit, die alle ihre Werke durchzieht, herangebildet hat. Solange die Entwickelungsfäden nicht deutlicher bloßgelegt sind als bisher, können wir einen unmittelbaren Einfluß auswärtiger Schulen auf die kölnische nicht behaupten. Sahen wir doch auch im benachbarten Westfalen die Tafelmalerei (S. 226) schon im vorigen Zeitraum blühen.

Einen handwerksmäßigen Stil der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vertritt noch das Flügelaltärchen mit der Kreuzigung, Nr. 1 des Kölner Museums. Die Gestalten sind lang und steif, die Bewegungen anschaulich, aber eckig. Die Köpfe sind noch in gotischer Kalligraphie dargestellt; und doch regt sich innerhalb der Umrisse bereits etwas wie malerische Modellierung mit braunen Schatten und weißen Lichtern. Künstlerisch reifer erscheint die Doppeltafel des Berliner Museums aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, deren eine Seite die Himmelskönigin mit dem Kinde, deren andere Seite den Gekreuzigten darstellt. Das ganze Können der kölnischen Schule vom Ende des 14. Jahrhunderts aber tritt, in sich zusammengefaßt, in dem Hochaltarblatt des Domes hervor, das aus der Clarenkirche

stammt. Dieser „Claren-Altar" ist aus geschnitztem Bildwerk und Gemäldeflügeln zusammengesetzt. Ist nur das innere Flügelpaar geschlossen, so zeigen sich zwei durchlaufende Bilderreihen übereinander, deren jede aus zwölf spitzbogig umrahmten Bildern auf Goldgrund besteht. Die zwölf unteren stellen die Jugendgeschichte, die zwölf oberen die Leidensgeschichte des Heilandes dar; aber nur die sechs mittleren Bilder der unteren Reihe, die Vorgänge aus der Kindheit Christi (Abb. S. 323) wiedergeben, zeigen den neuen Stil in bahnbrechender Gestaltung. Die Vorgänge sind hier mit einer Unmittelbarkeit veranschaulicht, als hätte der Künstler sie neu dem Leben abgelauscht; aber sie sind noch ebenso raumlos dargestellt wie bisher. Die Köpfe der körperlosen Gestalten, besonders die weiblichen Köpfe mit ihrem ovalen, wohlgefüllten Antlitz, ihrer hohen Stirn, ihrem kleinen Mund, ihrer feinen Nase, ihren unter hohen Augenknochen träumenden, holdseligen Augen, haben nichts Gotisches mehr; aber sie sind in ihrer Art noch ebenso typisch wie bisher. Die Betonung der Umrißzeichnung hat malerisch weicher Pinselführung Platz gemacht; die Modellierung mit Licht- und Schattentönen ist zart in sich verschmolzen; die Gewänder heben sich in leuchtender, einheitlich empfundener Farbenpracht vom Goldgrund ab. Es ist trotz aller Anklänge an gleichzeitige französische und italienische Schöpfungen doch ein deutscher, ja ein kölnischer Idealstil, der hier, von inniger Beseelung getragen, ins Leben tritt.

Aus den urkundlich genannten Malern Kölns tritt in dieser Zeit zunächst einer bedeutsam genug hervor, um ihm den Aufschwung, den diese lieblichen Bilder atmen, zuzutrauen, ein Meister Wilhelm, der als Wilhelm von Herle zwischen 1358 und 1372 wiederholt ehrenvoll genannt wird, 1370 z. B. das neue Eidbuch ausmalte, wahrscheinlich aber auch der Maler Wilhelm ist, den eine Chronik von 1380 als den besten Maler in deutschen Landen bezeichnet. Daß Meister Wilhelm von Herle schon 1378 nicht mehr am Leben war, brauchte der Schreiber jener Chronik noch nicht erfahren zu haben. Bleibt man dabei, daß der Claren-Altar schon vor 1377 entstanden sein könne, so steht daher nichts im Wege, diese beste deutsche Malerei mit dem „besten deutschen Maler" der Zeit in Verbindung zu bringen. In der Tat hat die Meinung, „Meister Wilhelm" sei der Schöpfer des Claren-Altars und der diesem am nächsten verwandten Gemälde der kölnischen Schule, so feste Wurzeln gefaßt, daß auch Firmenich-Richartz' verständiger Hinweis auf Hermann Wynrich von Wesel, der Meister Wilhelms Witwe heiratete und seine Werkstatt fortsetzte, sie nur vorübergehend erschüttert hat. Die Hauptgemälde, die sich an den Claren-Altar anschließen, sind im Kölner Museum die beiden großen, auf Leinwand gemalten Bilder, die den Gekreuzigten mit vielen Heiligen darstellen, und das Flügelbild, dessen Mitteltafel die liebliche „Madonna mit der Bohnenblüte" (Abb. S. 325) zeigt, im Germanischen Museum zu Nürnberg die Flügel mit der hl. Katharina und der hl. Elisabeth und die „Madonna mit der Erbsenblüte", in der Pinakothek zu München die hl. Veronika mit dem Schweißtuche des Herrn. Am reifsten in der Technik, am holdseligsten im Ausdruck, am reinsten im Typus ist die „Madonna mit der Bohnenblüte". Sie schwebt uns zunächst vor, wenn wir des „Meisters Wilhelm" und seiner in stiller Demut beglückten Frauengestalten gedenken; und doch ist es unwahrscheinlich, daß gerade dieses in seiner Art reife Bild vor dem wirklichen Ende des Jahrhunderts entstanden ist. Aber Meister Hermann Wynrich war doch auch ein Schüler Meister Wilhelms. Bleiben wir uns also des sinnbildlichen Sinnes bewußt, in dem wir den „besten Meister in deutschen Landen" mit dieser Bilderreihe in Verbindung bringen, so mögen wir immerhin auch dabei bleiben, diesen kölnischen Bildern gegenüber vom Meister Wilhelm und seiner Schule zu reden. Jedenfalls hat Deutschland

alle Ursache, auf diese kölnische Malerschule, die uns leicht und gefällig vom 14. ins 15. Jahrhundert hinübergeleitet, stolz zu sein.

Auch die Buchmalerei spielt eine Rolle in der gotischen Kunst des Rheingebiets. In der Entwickelung zur räumlichen Vertiefung der Darstellungsfläche, zur plastischen Modellierung des Nackten, zur richtigen Zeichnung und natürlichen Färbung aller Gegenstände ist die französische und die burgundisch-niederländische Handschriftenmalerei der deutschen unzweifelhaft voraus; aber eine unmittelbare Einwirkung der französischen Buchkunst auf die deutsche läßt sich im allgemeinen nicht nachweisen. Selbst zwischen den leicht kolorierten Federzeichnungen und den Deckfarbenmalereien auf Goldgrund, später auf Teppichgrund, die nebeneinander angewandt werden, läßt sich in dieser Beziehung ein Gegensatz nicht feststellen. Während des ganzen 14. Jahrhunderts bleibt die Malerei auch auf diesem Gebiete im wesentlichen sinnbildlicher Natur: „Nur so viel wird gegeben“, sagt Rud. Kautzsch, „als zur Verdeutlichung des Stoffes dienlich und notwendig ist; und nur so wird es gegeben, daß der Betrachter an den Verlauf des Hergangs in allen Einzelheiten erinnert und zur eigenen Nachdichtung angeregt wird.“ Den Übergang zu landschaftlicher Wiedergabe des Raumes findet das ganze 14. Jahrhundert in Deutschland noch nicht. Doch stellt Kautzsch einige Unterschiede zwischen dem Stil der ersten und dem der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fest. Der Bodenstreifen wird nach 1350 mit bunten Blumen belebt; schon in den 80er Jahren werden Versuche gemacht, den Raum zu vertiefen; die Baulichkeiten, die freilich nach wie vor nur sinnbildliche Außen- oder Innenansichten geben, werden doch allmählich größer und perspektivischer; die menschlichen Gestalten verlieren ihre gotische Biegung, erhalten vollere Typen, individuellere Züge, eingehendere Muskelzeichnung, freiere und mannigfaltigere Bewegungen, und der weiche Wurf der Gewänder wird allmählich zu der gebrochenen Faltengebung des 15. Jahrhunderts hinübergeführt. Das Jahr 1400 aber bildet gerade auf diesem Gebiete eine ziemlich deutlich wahrnehmbare Entwickelungsgrenze.



Die „Madonna mit der Bohnenblüte“. Gemälde Meister Wilhelms im Dom zu Köln. Nach Photographie von C. Creifelds in Köln. Vgl. Text, S. 324.

Bibeln, sogenannte Armenbibeln und Heilsspiegel, aber auch Chroniken, Reisebeschreibungen und Rechtsbücher bilden neben den mittelalterlichen Dichtungen und Liedersammlungen die Hauptbücher, deren Handschriften jetzt in Deutschland mit Bildern geschmückt werden.

Für den Oberrhein kommen vor allen Dingen zwei berühmte Liederhandschriften in Betracht, die beide in der Nähe von Konstanz entstanden sein werden: die sogenannte Weingartener Handschrift in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart und die sogenannte Manessesche Handschrift in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg (Taf. 31), von denen jene um 1280, diese um 1330 geschrieben und mit Bildern versehen worden. Die Bilder, die meist den Dichter selbst in seinen Lieblingsstellungen und -beschäftigungen darstellen, sind hier wie dort auf weißem Grunde mit der Feder gezeichnet und mit dünnen, symbolisch gewählten Deckfarben ausgefüllt; herkömmlich-gotisch ist die Formensprache dort wie hier; aber während in der Weingartener Handschrift die Augen meist noch „mandelförmige Spitzaugen" sind und alle Schatten nur durch Striche angedeutet werden, zeigt die Manesse-Handschrift, die Öchelhäuser herausgegeben hat, weit geöffnete Ovalaugen, ja hier und da schon eine breite Schattierung mit dem Pinsel.

Für das Mittelrheingebiet ist zunächst die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin (sogenanntes Balduineum) im Staatsarchiv zu Koblenz hervorzuheben. Im alten, leicht kolorierten Federzeichnungsstil bald nach 1314 in Trier geschrieben, ist diese Bilderfolge wichtig, weil sie unmittelbar dem Leben abgelauschte geschichtliche Vorgänge schildert. Gerade sie zeigt aber z. B., wie wenig den Künstlern jener Tage noch die Augen für die landschaftliche Natur geöffnet waren. Wenn auch nicht, wie Janitschek meinte, das herkömmliche, „aus der Ornamentik bekannte Dornblatt hier sämtliche Vegetationsformen bestreitet", vielmehr z. B. auch Wein-, Eichen-, Ahorn- und Efeublätter benutzt werden, so erwecken die aus Büscheln solcher Blätter zusammengesetzten Baumkronen doch nur für das an diese sinnbildliche Formensprache gewöhnte Auge die Vorstellung von Bäumen. — Von den zahlreich erhaltenen Handschriften der „Weltchronik" des Rudolf von Ems ist die der fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen zu nennen, die 1365 von Johann von Speier für den Pfalzgrafen Ruprecht hergestellt wurde; von den kaum minder zahlreichen Abschriften des „Wilhelm von Oranse" mag der Band der Kasseler Bibliothek genannt sein, den der Landgraf Heinrich von Hessen 1334 herstellen ließ. Die Goldgründe machen hier zum Teil schon wieder Teppichgründen Platz, und die mit der Feder gezogenen Umrisse sind mit dicken Deckfarben bei anfangs geringer, bald aber zunehmender Modellierung übermalt.

Am Niederrhein steht wieder Köln im Vordergrund. Die Stilentwickelung können wir hier an der Hand der Untersuchungen von Firmenich-Richartz besonders gut verfolgen. Das Meßbuch der Bonner Bibliothek, das der Franziskanermönch Johann von Valkenburg 1299 vollendete, steht mit seinen Bildern aus der Heiligenlegende in den Anfangsbuchstaben und seinen Scherzfiguren im reichen Rankenwerk auf dem Boden der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts. Im vierzehnten aber geht die Kölner Buchmalerei mehr ihre eigenen Wege. Im Meßbuch der Kölner Dombibliothek von 1357 kommt besonders das Blatt in Betracht, das die herbe Gestalt des Gekreuzigten zwischen Maria und dem frauenhaft zart aufgefaßten Johannes auf blauem Teppichgrund noch im alten Umrißstil darstellt. Erst in dem Evangelienbuch des Erzbischofs Kuno von Falkenstein im Domschatz zu Trier, dessen Ausführung 1380 begonnen wurde, kommen jene Fortschritte in der Modellierung und im Ausdruck zum Durchbruch, die den anders gearteten Fortschritten der „Schule des Meisters Wilhelm" parallel gingen. Besonders auffallend ist das starke persönliche Leben in dem Stifterbildnisse, das im ganzen Mittelalter an individuellem Sonderleben kaum seinesgleichen hat. Einen Hauch der „Schule des Meisters Wilhelm" meint man dagegen in den



Taf. 31. Eine Bildseite der Manesseschen Liederhandschrift in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg.

Nach gütigst überlassener Aquarell-Kopie von Ad. von Oechelhäuser.

Privilegienbüchern der Kölner Universität von 1392, 1395 und 1398 (im Kölner Stadtarchiv) zu verspüren. Daß in Köln die Handschriftenmalerei der Tafelmalerei auf diesem Wege vorangegangen sei, erscheint uns nicht wahrscheinlich. Wir sind daher auch nicht in der Lage, Rückschlüsse auf die Zeit des „Meisters Wilhelm" aus diesen Jahreszahlen zu ziehen.

2. Die süddeutsche und österreichische Kunst von 1250 bis 1400.

A. Die gotische Baukunst in Süddeutschland und Österreich.

Die Einführung der französischen Frühgotik, die es in Deutschland vor der Mitte des 13. Jahrhunderts, noch mit romanischem Empfinden verquickt, nur bis zum Übergangsstil brachte, vollzog sich, vom Rheingebiet abgesehen, im Süden des Reiches zunächst am Bamberger Dom (S. 250), dessen Westtürme nicht ohne Mißverständnisse den Laoner Vorbildern nachstrebten. Die erste gotische Kirche, die hier nach 1250 entstand, die merkwürdige, an allen vier Seiten von Nebenschiffen mit Emporen eingefaßte Ulrichskirche in Regensburg, wirkt gotisch doch gerade nur durch ihre Einzelformen. Gotisch in seiner Konstruktion ist dagegen das stattliche Langhaus der Sebalduskirche zu Nürnberg aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der hundert Jahre später entstandene Ostchor, der sich als mächtige Hallenanlage vor das etwas gedrückte basilikale Langhaus stellt, zeigt mit seinen kapitelllosen Diensten die im ganzen großen, im einzelnen aber nüchternen Formen der ausgeprägten Spätgotik.

In abgekürztem Verfahren vollziehen auch hier die Bettelordenkirchen die gotischen Gesetze. Einige von ihnen, wie die Minoritenkirchen in Regensburg und Würzburg, entstanden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch hier trotz ihrer gotischen Einzelformen als flachgedeckte Rundsäulenbasiliken; andere, wie die Dominikanerkirchen zu Regensburg und zu Eßlingen, nahmen das gotische Gewölbesystem ohne Strebebogen an.

Die erste große, in vollstem Sinne gotische Kathedrale im Donaugebiet war der Dom von Regensburg, ein spätestens 1275 nach ostfranzösischen Vorbildern begonnener Bau. Notre Dame und S. Bénigne zu Dijon (S. 295), so verschieden sie unter sich sind, haben bei ihm Gevatter gestanden. Mit dem Chor wurde begonnen; an dem Langhause wurde während des größten Teiles des 14. Jahrhunderts gebaut; der Westbau mit seiner dreiseitigen Vorhalle gehört dem 15. Jahrhundert an. Das stattliche, zierlich durchbrochene Turmpaar ist erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Ausführung gekommen. Das Innere der dreischiffigen Basilika, deren Querhaus seitlich nicht hervortritt, ist durch schlichte edle Weiträumigkeit, nicht aber durch frische oder feine Einzelbildungen ausgezeichnet.

Die letzte Basilika Nürnbergs ist die Lorenzkirche, deren querschiffloses Langhaus in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnen wurde, im wesentlichen aber dem 14. Jahrhundert angehört, während ihr Chor erst im fünfzehnten ausgebaut wurde.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts riß die Hallenform in ganz Österreich, Schwaben und Bayern die Vorherrschaft an sich. Schon im Übergang vom 13. ins 14. Jahrhundert entstanden in Böhmen Hallenkirchen, wie die Bartholomäuskirche in Kolin und die Ägidiuskirche in Prag. Im eigentlichen Österreich aber ging der prachtvolle Hallenchor von Heiligenkreuz (seit 1295) voran, folgte die 1330 gegründete Augustinerkirche zu Wien mit langgedehntem Chor, achteckigen, mit Runddiensten besetzten Pfeilern und schlichten Einzelformen. Daneben erhob sich rasch der berühmte Stephansdom, dessen mit einfachem Umgang versehener Chor 1340 vollendet war. Das querschifflose, durch reichgegliederte Pfeiler gebildete

und mit überreichen Netzgewölben bedeckte Langhaus, dessen Seitenhallen fast ebenso breit, aber freilich nur annähernd so hoch sind wie die Mittelhalle, wird gerade durch diese Abweichung vom reinen Hallensystem mit geheimnisvollem Helldunkel erfüllt und gehört mit seinen prächtigen Einzelbildungen zu den feierlichsten kirchlichen Innenräumen, die es gibt. Der in schlanker Pyramidenform zu gewaltiger Höhe emporsteigende Turm, der erst 1433 vollendet wurde, nimmt die Stelle des nördlichen Querschiffflügels ein; daß sein Gefährte an der Südseite niemals ausgeführt wurde, schadet der äußeren Gesamtwirkung weniger als das Fehlen eines zweiten Fassadenturms in Straßburg und Antwerpen. Nordwestlich von Wien folgte 1343 die Zisterzienserkirche in Zwettl, deren hallenförmiger Chor zuerst die Besonderheit zeigt, daß die inneren Vieleckseiten größer sind als die vermehrten äußeren; der Umgang ist mit sieben Sechzehneckteilen, der Chor selbst mit drei Achteckseiten geschlossen; ein Kranz niedrigerer Kapellen schließt sich dem hohen Chorumgang an. Ein Schritt zur Vereinheitlichung des Kirchenraums ist hier getan.


Das Innere der Liebfrauenkirche in Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. Vgl. Text, S. 329.

Dasselbe System taucht gleichzeitig oder etwas später in Schwaben auf. Die Heiligenkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd ist eine Hallenkirche mit Hallenchor (1351), der den niedrigeren Kapellenkranz und die ungleiche Vielseitigkeit des äußeren und des inneren Abschlusses mit der Kirche zu Zwettl teilt. Die reichen Netzgewölbe steigen von schlanken, mit niedrigen Blätterkranzkapitellen geschmückten Rundpfeilern auf. Als Baumeister wird Heinrich Parler genannt, der Stammvater eines bekannten Baumeistergeschlechts. Daß er aus Köln stammte, ist nicht erwiesen, aber doch eine nicht übel begründete Vermutung. Daß er den Plan seiner Gmünder Kirche aus Zwettl geholt, hat Dehio, der darin die erste Rückwirkung des gotischen Stils von Osten nach Westen sah, geschickt verfochten, Bach aber nicht minder geschickt bestritten. Jedenfalls wurde die Gmünder Kirche, die erst 1414 vollendet war, für die schwäbischen Gegenden zum Schöpfungsbau. Ihr folgt, mit schlichterer Chorbildung, seit der Mitte des 14. Jahrhunderts die anmutige Frauenkirche zu Eßlingen, die die besten Meister des 15. Jahrhunderts vollendeten. Auf etwas anderem Boden steht Nürnbergs

erste Hallenkirche, die seit 1355 entstandene, auf quadratischem Grundriß errichtete, mit bürgerlich dreinblickendem Außengiebel geschmückte Liebfrauenkirche (Abb. S. 328), steht als Würzburgs erste Hallenkirche die seit 1377 emporwachsende, von außen mit reichem, aber schon leerem gotischen Zierwerk ausgestattete Marienkapelle. Dann folgte das Münster zu Ulm. Ursprünglich 1377 ebenfalls als Hallenkirche angelegt, ja nach Bachs Vermutung in dieser ersten Bauperiode von keinen Geringeren als jenem Gmünder Heinrich Parler und seinem Sohn Michael geleitet, wurde dieser gewaltige Bau, seit Ulrich von Ensingen ihn 1392 übernahm, in eine fünfschiffige Basilika umgewandelt, die als solche erst dem 15. Jahrhundert angehört.

Außerhalb der übrigen Entwickelung aber steht als zwölfeckiger Zentralbau die Klosterkirche von Ettal in den Bayrischen Alpen. Ursprünglich mit einem mächtigen Rippengewölbe („Klostergewölbe") bedeckt, wurde sie später durch eine Mittelsäule gestützt und im Barockstil überarbeitet. Man nimmt an, daß Kaiser Ludwig dem Bayern, der den Bau 1330 stiftete, eine freie Nachbildung des Gralstempels im „Titurel" Wolframs von Eschenbach vorgeschwebt habe.

Kunstgeschichtlich lehrreich ist schließlich die Weiterentwickelung in Böhmen, dem Stammlande Kaiser Karls IV. (1347—78). Der Neubau des alten Veitsdoms auf der Höhe des Hradschin zu Prag ist sein Werk. Ihn echt gotisch zu gestalten, berief er, noch ehe er König geworden, 1344 den nordfranzösischen Baumeister Matthias von Arras. Dieser nahm sich die Kathedrale von Narbonne zum Muster. Er plante eine kreuzförmige Prachtbasilika, deren Rundchor mit Umgang und Kapellenkranz erst in seinen unteren Teilen vollendet war, als der Meister 1352 starb. Nun wurde der schwäbische Baumeister Peter Parler, ein Sohn Heinrichs, aus Gmünd zur Fortsetzung des großartigen Werkes berufen. Seine Inschrift am Prager Dom, in der der Name unrichtig Arler gelesen wird, ist die Quelle der „Parlerfrage", um deren Klärung sich unter andern Carstanjen, Neuwirth, Gurlitt, Dehio und Bach bemüht haben. Peter Parler, der den Prager Bau bis 1392 leitete, vollendete den ganzen Chor und begründete an der Stelle des südlichen Kreuzarms nach dem Vorgang des Stephansdoms in Wien den mächtigen, erst später vollendeten Turmbau. In der Betonung des äußeren Strebewerks aber folgte Peter dem Beispiel des Kölner Domes. Der Chor ist mit seinen teils kapitelllosen Diensten, teils blattlosen Kapitellen bei mächtigen Verhältnissen ein Musterbau doktrinär-eklektischer Gotik. Später versah Peter Parler die Hallenkirche S. Bartholomäus zu Kolin, unorganisch empfunden, mit einem Chor, dessen niedrige Seitenschiffe mit einem flachen Dache bedeckt sind. Ähnlich wirkt die Barbarakirche in Kuttenberg, deren mächtig verdoppeltes, mit Türmen und Ziermotiven durchsetztes Strebewerk aufdringlich bemüht ist, sich als solches künstlerische Geltung zu verschaffen. Nach Neuwirth und Hänel wäre auch die 1351 gegründete Karlshofer Kirche in Prag auf Peter Parler zurückzuführen, nach Dehio jedenfalls auf seine Schule. Das Schiff ist hier in ein Achteck hinübergeleitet, über dem sich ein gewaltiges kuppelartiges, gotisches Strebegewölbe erhebt. Maßgebend war vielleicht die genannte Klosterkirche zu Ettal, der Sage nach aber das Münster zu Aachen. Man sieht, an selbständiger Verwendung der von außen eingeführten gotischen Formen fehlte es der süddeutschen und österreichischen Kirchenbaukunst keineswegs.

Die Entwickelung der weltlichen Baukunst dieser Gegenden ging der der Rheinlande in manchen Beziehungen parallel. Das gotische Rathaus zu Nürnberg, das zwischen 1332 und 1340 entstand, ist, wie Essenwein nachgewiesen, nach denselben Plänen erbaut wie die alten Rathäuser zu Köln und Mainz. Der zum Teil erhaltene große Saal des Obergeschosses zeigt das „Chörlein", den erkerartigen Ausbau zwischen zwei mit Maßwerk versehenen

Fenstern; darüber ein großes Rundfenster im Giebel, der von außen mit reicher senkrechter Gliederung, Fialen und einem Glockenstuhl versehen war. Ein Nürnberger Wohnhaus besonderen Stils ist das sogenannte Nassauer oder Schlüsselfelder Haus, ein Musterbeispiel der festungsartigen Wohntürme jener Zeit, geschmückt mit Zinnenkranz und mit Ecktürmchen, die durch eine Galerie verbunden sind, mit reichverzierten Erkerchörlein und im obersten Geschosse schon geradlinig geschlossenen Fenstern. Das hübschste „Chörlein" vom Ende dieses Zeitraums aber stammt vom Sebalduspfarrhaus in Nürnberg (S. 333). Auch das Altstädter Rathaus (1336) zu Prag ist ein stattlicher Bau des 14. Jahrhunderts, bedeutsam besonders durch das prächtige Chörlein seiner Kapelle und den allerdings erst im 15. Jahrhundert hinzugefügten Turm. Von dem ähnlichen Krakauer Rathaus des 14. Jahrhunderts steht nur noch der Turm auf dem Markte unweit des vielfach geflickten Tuchhauses. Überall tritt hervor, daß dieser slawische Westen damals zu einer Ostprovinz der deutschen Kunst wurde. Im Schloß- und Burgenbau haben sich gerade auch nur in diesem Osten bedeutende Bauten aus dieser Zeit erhalten. Zu nennen ist zunächst das feste Schloß Karlstein, das Kaiser Karl IV. sich seit 1348 durch seinen Dombaumeister Matthias von Arras auf steilem Felsen in der waldigen Umgebung Prags errichten ließ; es ist eigentlich eine Gruppe verschiedener Gebäude, deren untere Geschosse mit Tonnen- oder Sterngewölben bedeckt sind, während die oberen Räume mit flachen Holzdecken versehen sind. Zu nennen ist ferner das Schloß Vayda-Hunyad in der Hermannstädter Gegend, ein befestigter Saalbau vom Ende des 14. Jahrhunderts. Der obere Hauptsaal, der durch fünf Rundpfeiler gestützt wird, besteht aus zwölf Kreuzgewölbejochen. An seiner Außenseite zieht sich ein Laufgang entlang, aus dem vier auf halben Fünfecken stehende hübsch verzierte Erker vorspringen. Man sieht aus allem, daß Österreich und Ungarn schon jetzt strebsam in den westeuropäischen Kunstkreis eintraten.

B. Die süddeutsche und österreichische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Im Gefolge der gotischen Kirchen hielt die gotische Monumentalbildnerei auch in Süddeutschland ihren Einzug. Je nachdem sie geradeswegs oder auf Umwegen aus Frankreich kam, je nachdem sie auf eine ältere einheimische Bildnerei oder auf künstlerisch jungfräulichen Boden stieß, und je nachdem wirkliche Künstler oder handwerksmäßige Steinmetzen sich ihrer annahmen, erzeugte sie auch hier Gebilde sehr verschiedenen Ansehens und Kunstwertes. Ganz ohne bildnerischen Schmuck blieb kaum ein Kirchengebäude; aber selbst die Bildwerke so bedeutender Bauwerke wie die des Regensburger Doms und der Stephanskirche in Wien sind künstlerisch ohne besondere Bedeutung. Voran geht die fränkische Schule. Die köstlichsten süddeutschen Schöpfungen dieses Zeitraums sind die vielbesprochenen jüngeren Bildwerke des Bamberger Doms, die wahrscheinlich noch dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören. Gerade ihr Stil ist, wie wir seit Dehios und Weeses Ausführungen wissen, auf kürzestem Wege aus Frankreich gekommen; aber gerade ihr Stil hat sich, wie Goldschmidt, Franck und Vöge dargetan haben, zugleich auf der Grundlage des altfränkischen Stils entwickelt, der uns in den älteren Werken des Bamberger Doms (S. 256) so bedeutsam entgegentrat. Offenbar hat ein Meister der Bamberger Werkstatt in Reims gearbeitet und den neuen Stil von dort mit nach Hause gebracht; aber er hat das dort Geschaute in sich verarbeitet; und als Ergebnis seiner Arbeit ist ein neuer deutscher Stil ans Licht getreten, der sein Vorbild an Reinheit und Formenschönheit nicht immer erreicht, ihn an Wucht und an innerem Leben aber oft übertrifft. Vöge hat schon in jenem Jüngsten Gericht des Fürstentors des Bamberger Doms

(S. 257) eine Reihe von Reimser Bestandteilen nachgewiesen; und Weese hat die Reimser Züge aller Hauptgestalten des jüngeren Bamberger Hauptmeisters ins hellste Licht gesetzt. Zunächst kommen hier die Gestalten der Kirche und der Synagoge (Abb. unten) am Fürstentor in Betracht. Mit ihren Reimser Vorbildern verglichen, erweisen sie sich als selbständige Umgestaltungen, ja als Veredelungen rassigster Art. Dann die sechs großen Gestalten an den Gewänden der Südtür neben dem Ostchor: Adam und Eva, Petrus und Stephanus, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde. Die Nacktheit der Eltern der Menschheit ist in Reims nicht vorgebildet; die ersten Menschen als Rundbilder hüllenlos dargestellt zu haben, ist eine bahnbrechende künstlerische Tat des Bamberger Meisters; und diese nackten Körper sind noch herb und streng, noch etwas knapp und spröde, noch etwas steif und leer, im ganzen aber doch in guten Verhältnissen empfunden. Würdevolle Idealgestalten sind der Kaiser und die Kaiserin: wohl erinnern sie an die klassischen Reimser Gestalten des Mannes mit dem Odysseuskopf und der Königin von Saba; aber gerade der Kopf der hl. Kunigunde ist ganz vom Eigenleben des Bamberger Meisters erfüllt. Auch sie gehören in ihrer Art zu den Glanzleistungen der deutschen Kunst des Mittelalters. Im Inneren des Domes fällt unser Blick zunächst auf den gekrönten Reiter am Stirnpfeiler des Ostchors. In der Regel wird er auf Konrad III. gedeutet. Das etwas steife, unschöne Roß, das in Reims kein Vorbild hatte, ist offenbar nach der Natur studiert; der in edler Wendung nach vorn gerichtete Kopf des Herrschers erinnert stark an Reimser Königsköpfe; das Ganze ist aber wieder eine deutsche Schöpfung von starkem Eigenleben. Dann die großen Standbilder im Umgang des Ostchors! Vor allen Dingen Maria und Elisabeth, die Gestalten der „Heimsuchung"! Sie lehnen sich in auffallendster Weise an jene antikisierenden Heimsuchungsgestalten (S. 282) des Reimser Domes an, sind aber ganz in den deutschen, den Bamberger Stil übersetzt; sie atmen eine Kraft, eine Größe, eine innere Lebendigkeit, die ihresgleichen suchen. Endlich ist auch für das edel gehaltene Papstbildnis, das diesen Standbildern gegenüber angebracht ist, das Vorbild in einem Papste der Reimser Fassade nachgewiesen worden. Das Bamberger Hochrelief stellt Clemens II. dar und schmückte ursprünglich den Deckel zu dem reich mit edellebendigen Reliefs gezierten Sarkophag, der im Peterschor steht. Auch dieser Schrein ist offenbar ein Werk des gleichen Meisters; und wahrlich, dieser Meister ist ein Künstler, den Deutschland freudig den seinen nennen mag. Wie dieser Stil allmählich dem manierierteren gotischen Stil des 14. Jahrhunderts Platz macht, zeigen im Bamberger Dom dann eine Madonnagestalt vom Ausgang des dreizehnten und eine durch ihre erhaltene Bemalung wichtige Figur der Kaiserin Kunigunde vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Die gotische Biegung kommt aber selbst in diesen Gestalten noch kaum zu ihrem Recht.


Die Synagoge. Bildwerk vom Fürstentor des Domes zu Bamberg. Nach Photographie von Haaf in Bamberg.

Bleiben wir in Franken, so können wir hier die Weiterentwickelung der Bildnerei in immer realistischerer Richtung durch das ganze 14. Jahrhundert hindurch hauptsächlich in

Nürnberg, der mächtig aufblühenden Reichsstadt, an uns vorbeiziehen lassen. Schon Bode erschien die Entwickelung hier als „eine stetige Vorbereitung auf die Renaissance des 15. Jahrhunderts". Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts ging sie im Anschlusse an auswärtige Vorbilder vor sich; dann begann sich ein besonderer Nürnberger Stil herauszubilden. Ist dieser auch etwas schwunglos und spießbürgerlich, so verleiht ihm gerade die neue Empfindung, die er in sich steigerndem Maße zum Ausdruck bringt, doch Halt und Reiz. Den Stil der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verrät das Jüngste Gericht an der südlichen Seitentür der Sebalduskirche, das dem Bamberger Nordportal entlehnt ist. Um die Mitte des Jahrhunderts aber entstand die berühmte „Brautpforte", die in die Vorhalle des Nordschiffs des Ostchors führt (Abb. nebenstehend). Das spitzenartig durchbrochene Maßwerk ihres äußeren Torbogens, neben dem die Gestalten der Muttergottes und des hl. Sebaldus stehen, wirkt reich und zierlich zugleich. Ihr bildnerischer Schmuck aber erinnert als Ganzes an den der Freiburger Münstervorhalle. Die Standbilder der klugen und der törichten Jungfrauen im äußeren Türgewände zeichnen sich noch durch eine verständnisvolle Schlichtheit der gotischen Biegung aus, während Adam und Eva im inneren Gewände unter dem Brustbild des Erlösers schon eine geradere, aber auch trockenere Haltung annehmen. Zwischen 1350 und 1360 entstand dann nach Graf Pückler-Limpurg, der die Nürnberger Bildnerei von 1350 bis 1400 gründlich untersucht hat, das Hauptportal der Lorenzkirche, dessen geistvoll verteilter, aber etwas handwerksmäßig gemeißelter Bildschmuck wieder in einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes gipfelt. Am besten durchgearbeitet in ihrer kleinplastisch-sittenbildlichen Art sind die vier Reliefs aus der Kindheitsgeschichte des Heilands in den beiden unteren Bogenfeldern. Von den Gewändestatuen führen Adam und Eva uns freilich den Rückschritt von den gleichen Standbildern des Bamberger Meisters vor Augen. Doch läßt sich hier immerhin eine stilistische Neubildung verfolgen, die, wie es scheint, an den Meister des Straßburger Mittelportals (S. 316) anknüpft An diesen „Lorenzer Meister" schließt sich, über ihn



Die „Brautpforte" der Sebalduskirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.

hinausgehend, der Meister der Freigruppe der Anbetung der Könige mit der stehenden Maria in der Lorenzkirche an; und eine weitere Formentwickelung des nunmehr verselbständigten Nürnberger Stils zeigen die fünf mit neuen Einzelzügen ausgestatteten Reliefs der Verkündigung, der heiligen Nacht, der Anbetung der Könige, des Todes und der Krönung Mariä an dem nach 1361 entstandenen „Chörlein" des Sebalder Pfarrhofs, das vor kurzem ins Germanische Museum gerettet worden ist; noch freier und später aber sind die Darstellungen des Todes und der Krönung Mariä im Giebelfeld der nördlichen Seitenschifftür der Sebalduskirche.

Den Höhepunkt der spätgotischen Nürnberger Bildnerei zwischen 1380 und 1400 bezeichnen „die Schule der Tonbildwerke" und die Meister des „Schönen Brunnens". Unter den Nürnberger Tonbildwerken stehen die bemalten Sitzbilder des Heilands und der Apostel in der Kirche zu Kalchreut bei Nürnberg zeitlich voran. Noch streng in der Gesamthaltung, derb in Einzelheiten, wie den Händen, zeigen sie ein Ringen nach besonderem Leben z. B. in den Stirnlocken, die sich aus dem Haupthaar der Apostel loslösen. Eine freiere und höhere Entwickelungsstufe aber bezeichnet der Meister der „Nürnberger Apostel", von denen sechs in das Germanische Museum gekommen sind, vier die Jakobskirche in Nürnberg schmücken, während zwei anbetende Könige des Berliner Museums wohl einem Jugendwerke des Künstlers angehörten. Höher noch stehen die Meister des „Schönen Brunnens", der gegen Ende des 14. Jahrhunderts im Winkel neben der Frauenkirche aufgestellt wurde. Die Spitzsäule, die aus seinem achteckigen Becken aufragt, hat die Gestalt einer schlank aufgebauten, zierlich durchbrochenen gotischen Kirchturmpyramide. Die Helden- und Heiligengestalten, mit denen sie geschmückt war, sind am Brunnen durch Nachbildungen ersetzt. An den Bruchstücken der Originale, die sich im Germanischen und im Berliner Museum befinden, erkennt man die Hände zwei verschiedener Meister. Die acht halb lebensgroßen Gestalten der Propheten des Obergeschosses, von denen sich drei Köpfe im Berliner Museum, drei Rümpfe im Germanischen Museum zu Nürnberg befinden, zeigen die Hand eines noch befangenen, doch aber schon nach lebensvoller Durchbildung strebenden Künstlers. Von den sechzehn Heldenstandbildern der unteren Reihe, deren Überbleibsel im Germanischen Museum stehen, aber verbinden die besten, wie die Gestalt des Kurfürsten von Trier, eine solche Größe der Gesamthaltung mit solch ausdrucksvollem Eigenleben der Köpfe, daß wir sie den Meisterwerken der deutschen Kunst zuzählen; und die Hand dieses „Meisters der Helden des schönen Brunnens" oder eine verwandte Hand zeigt dann auch das herrliche Steinbild des hl. Georg im Berliner Museum, das uns den Stand der Nürnberger Kunst um 1400 vortrefflich vergegenwärtigt.

Der fränkischen Bildhauerschule gegenüber schlug die schwäbische im 14. Jahrhundert eine weichere, gemütvollere, aber schwächlichere Richtung ein. Dies zeigt z. B. der seit der Mitte des Jahrhunderts entstandene reiche plastische Schmuck der Hauptfassade des Ulmer Domes, zeigen die gleichzeitigen Standbilder und Reliefs der Augsburger Domportale, auf deren Verschiedenheiten unter sich Walter Joseph aufmerksam gemacht hat, zeigen aber auch die etwas späteren und daher bereits realistischeren Bildwerke an den Portalen der hl. Kreuzkirche zu Gmünd, die Bode als „wahres plastisches Bilderbuch der christlichen Heilslehre" bezeichnet.

Daß Böhmen, dessen Kunst unter Karl IV. einen so raschen Aufschwung nahm, auch auf dem Gebiet der Bildnerei nicht zurückblieb, läßt sich denken. Merkwürdig erscheint, daß das lebendige, leider aber verstümmelte Standbild des hl. Wenzel im Prager Dom auch inschriftlich als Werk des Dombaumeisters Peter Parler von Gmünd beglaubigt ist; und merkwürdig, weil der Herkunft seines lebenswahren, eindringlichen, haltungsvollen Goldschmiedestils nach

schwer einzureihen, ist das vortreffliche, halb lebensgroße eherne Reiterbild des hl. Georg im Kampfe mit dem Drachen im Schloßhofe des Hradschin zu Prag (Abb. unten). Das in seiner Art einzige Werk soll früher die Jahreszahl 1373 und die Künstlerinschrift der Brüder Martin und Georg von Clussenbach (oder Clussenberch) getragen haben. Wenn es den italienischen Reiterstandbildern des 15. Jahrhunderts gegenüber auch noch herb und befangen in der Durchführung erscheint, so ist es doch von einer Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung in den Formen wie in den Bewegungsmotiven von Roß, Reiter und Drachen, daß es die meisten Werke dieser Art aus dem 14. Jahrhundert übertrifft.


Reiterstandbild des heil. Georg im Hofe des Hradschin zu Prag. Nach W. Bode.

Natürlich fehlt es in dem süddeutsch-österreichischen Gesamtgebiet auch nicht an **Grabbildnissen** dieser Zeit. Burgundische Einflüsse spiegelt das um 1356 entstandene Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche zu Nürnberg wider. An den acht Stützen der tischartigen Marmorplatte, unter der die Gestalt des Verstorbenen ruht, sitzen hier lebhaft bewegte, aber schwächlich durchgearbeitete Klagemänner und Klagefrauen, die die entlehnten Motive etwas ungeschickt wiedergeben. Manche Grabbildwerke sind im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Nationalmuseum zu München vereinigt worden. Unter den Kirchen, in denen sie sich, zum Teil mit deutlichen Spuren ihrer alten Bemalung, am zahlreichsten erhalten haben, stehen S. Emmeram in Regensburg und der Dom zu Würzburg obenan. Dort gehören einige edle Grabbildnisse, wie das Kaiser Heinrichs IX. und zweier Kaiserinnen, erst der Mitte des 14. Jahrhunderts an; hier verraten die Grabsteine des Bischofs Manegold von Neuberg (gest. 1302), des Bischofs Otto von Wolfskehl (gest. 1345) und des Bischofs Albert von Hohenlohe (gest. 1372) bei zunehmender Bildniswahrheit der Köpfe zugleich eine Zunahme in der manieriert ausgeschwungenen Haltung der Gestalten. Die erneute Einfachheit einer neuen Zeit kommt dann in dem Denkmal des Bischofs Gerhard von Schwarzberg (gest. 1400) zum Durchbruch. Der Zeitgeist ist jetzt überall noch stärker als der Volksgeist.

C. Die süddeutsche und österreichische Malerei von 1250 bis 1400.

Die Richtung, in der die Malerei sich von 1250 bis 1400 bewegt, ist überall dieselbe; doch eröffnen die Parallelwege in verschiedenen Ländern oft verschieden geartete Ausblicke. In dem Ländergebiet, das die heutigen Staaten Württemberg, Bayern und Österreich

umfaßt, ist die Malerei dieses Zeitraums, wenn sie sich hier auch nicht so folgerichtig und selbständig entwickelt hat wie im Rheingebiet, wie namentlich in der kölnischen Schule, doch keineswegs zurückgeblieben. Wirklich frisches Leben zeigt sich hier aber erst gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts. Aus dem Jahrhundert zwischen 1250 und 1350 hat sich auf dem Gebiete der Wandmalerei nicht allzuviel erhalten. Handwerksmäßig sind die biblischen Darstellungen vom Ende des 13. Jahrhunderts in der kleinen Waldkapelle zu Kentheim im schwäbischen Schwarzwald; aber die schlanken, leicht gebogenen Gestalten stehen doch mitten in der gotischen Überlieferung. Feiner erscheinen die zwölf Wandgemälde, die aus dem Kreuzgange des Klosters Rebdorf bei Eichstädt ins Münchener Nationalmuseum gekommen sind. Die Geschichten Daniels und seiner drei Genossen sind hier auf blauem Grunde in roter oder brauner, leicht und schattenlos gefärbter Umrißzeichnung mit gotisch manierierten Bewegungen, aber mit lebhafter Gebärdensprache erzählt. Aus derselben Zeit stammt noch der jugendlich schlanke und zarte hl. Christophorus auf einem Pfeiler der Abteikirche zu Maulbronn; und wenigstens der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gehören nach Thode die Reste von Wandmalereien im ehemaligen Schlosse von Lorchheim an: die Verkündigung, die Anbetung der Könige u. s. w., die sich in formenschwacher, aber frisch empfundener Flachmalerei mit betonten Umrissen von rotem und gemustertem Grunde abheben. Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen sodann noch die ältesten Malereien im Kreuzgang des Domes zu Brixen; und in anderen Kirchen Tirols sind Gemälde erhalten, die den Übergang vom 13. ins 14. Jahrhundert markieren; noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber gehören auch die ältesten erhaltenen Wandmalereien Böhmens, die von Wocel veröffentlichten Bilder aus der Legende des hl. Georg in einem Gemache der Burg zu Neuhaus, an: auf grauem Grunde immer noch mit leichten, fast schattenlosen Farben gefüllte Umrißzeichnungen, in guten Verhältnissen wiedergegebene Männer und Pferde, in gotischen Biegungen schwelgende Frauengestalten, ausdruckslose Gesichter, aber ausdrucksvolle und doch noch ungelenke Gebärden, alles, wie es scheint, wirklich im Anschluß an gleichzeitige Buchmalereien erfunden.

Den Wandmalereien reihten sich auch in Süddeutschland in Stoffe gewirkte und auf Stoffe gestickte Gemälde an. Wandteppiche standen noch überall im Wettkampf mit Wandgemälden. Das Germanische Museum in Nürnberg und das Nationalmuseum in München gestatten schon manchen Einblick in die Entwickelung dieses Kunstzweiges seit dem 14. Jahrhundert. Bilder aus dem Leben der Minnesänger, aus der alten Geschichte und aus der Welt sinnbildlicher Vorstellungen (Erstürmung der Burg der Tugenden durch die Laster) zeigen die berühmten, in farbiger Wolle auf Leinwand gestickten Wandteppiche des Regensburger Rathauses. Köstlich ist der gestickte Altarvorhang mit Darstellungen aus dem Neuen Testament im Domschatz zu Salzburg. Um 1375 gefertigte Teppiche mit bewegten Apostelgestalten birgt die Lorenzkirche in Nürnberg. Wir müssen uns an wenigen Beispielen genügen lassen.

Gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts regt sich im übrigen einerseits in Prag, wo Kaiser Karl IV. Künstler und Gelehrte aus ganz Europa vereinigte, anderseits in Nürnberg, wo das Bürgertum allmählich anfing, sich seiner höheren Aufgaben bewußt zu werden, auch auf dem Gebiete der Malerei ein neues Leben; und weiter im Süden schloß sich in Tirol die neue Entwickelung unmittelbar an die alte an. In Prag mischten sich französische, italienische und rheinische Elemente; in Nürnberg macht sich neben dem Prager der kölnische Einfluß geltend; Tirol geriet in seiner kirchlichen Malerei immer mehr unter italienische Einwirkung, während seine weltliche Kunst die nordisch-gotische Überlieferung weiterbildete.

Zeitlich geht die Prager Schule, deren Erforschung nach Grueber, Woltmann und Neuwirth besonders Julius von Schlosser und Max Dvořak mit frischen Augen wieder aufgenommen haben, jetzt allen deutschen Schulen voran. Schon 1348 war hier eine Malerbruderschaft (Malerzeche) gegründet worden, deren von Pangerl veröffentlichte Satzungen in deutscher Sprache abgefaßt waren. Gleichzeitig wurden aber auch fremde Meister beschäftigt. Unter den Italienern ragt Tommaso da Modena (Thomas de Mutina) hervor, von dem es freilich sehr ungewiß ist, ob er selbst in Prag gewesen; unter den westdeutschen Meistern wird Nikolaus Wurmser von Straßburg 1359 und 1360 ehrenvoll genannt; als Prager Künstler aber tritt uns etwas später (1367) **Meister Dietrich oder Theodorich** aus den Urkunden entgegen. Daß italienische Künstler in Prag arbeiteten, beweist schon das große, 1371 vollendete Mosaikgemälde über der südlichen Querhaustür des Prager Domes. Als Werke von Tommaso da Modena aber sind inschriftlich nur zwei Tafelwerke der Burg Karlstein (S. 330) beglaubigt, von denen das eine, ein einfacher Flügelaltar, der die Madonna zwischen den hl. Wenzel und Palmatius darstellt, in die Kaiserliche Galerie nach Wien gekommen ist, während zwei Tafeln des anderen auf dem Karlstein geblieben sind. Von diesen Bildern ausgehend, hatten schon Crowe und Cavalcaselle dem Meister die um 1357 entstandenen Wandgemälde der Katharinenkapelle des Karlsteins zugeschrieben, deren erhaltene Hauptstücke die Kreuzigung vorn am Altar und die Madonna zwischen Karl IV. und seiner dritten Gemahlin in der Nische über dem Altar sind. Neuwirth ging noch einen starken Schritt weiter, indem er auch die gewaltige, schon 1356 abgeschlossene Bilderfolge aus der Offenbarung Johannis, die sich an allen vier Wänden der Marienkapelle entlangzog, zum Teil noch entlangzieht, zu Thomas von Modena in Beziehung setzte. Die Unmöglichkeit dieser Auffassung tat Julius von Schlosser dar; Dvořak aber zeigte, daß überhaupt keine italienischen Meister an den Wandmalereien im Karlstein tätig gewesen sind, deren nordisch-italienischer Mischstil sich dadurch erklärt, daß nordische Hände sie nach italienischen Miniaturen oder anderen Vorlagen ausgeführt haben. Dasselbe gilt von den zwischen 1352 und 1370 gemalten biblischen Wand- und Deckengemälden im Kreuzgang des Klosters Emaus, die deutlich genug an den Bildschmuck der Armenbibeln erinnern. Niemand wird aber auch z. B. das herbe Tafelbild mit dem Gekreuzigten zwischen Johannes und Maria in diesem Kloster für italienischen Ursprungs halten. Daß Nikolaus Wurmser von Straßburg in der Marienkapelle des Karlsteins gearbeitet haben könne, ist mit dieser Auffassung nicht unvereinbar; aber über die Bilder, die ihm hier oder in dem benachbarten Treppenhause zugeschrieben werden könnten, gehen die Ansichten Neuwirths, Schlossers und Dvořaks immer noch auseinander.

Glücklicher sind wir mit dem Meister Dietrich oder Theodorich von Prag und seinem beglaubigten Hauptwerk, der Kreuzkapelle der Burg Karlstein, daran, deren Ausschmückung mit Wand- und Tafelgemälden um 1365 vollendet gewesen sein muß. Der untere Teil der Wände des von zwei Kreuzgewölben überspannten Raumes ist mit böhmischen Halbedelsteinen verkleidet. Ihr oberer Teil aber ist mit 126 (ursprünglich 133) Gemälden auf viereckigen Holztafeln bedeckt, die sich, von vergoldeten Gipszieraten umrahmt, als Täfelung im eigentlichsten Sinne des Werkes über- und aneinanderreihen. Die Fensternischenwölbungen darüber sind mit Wandgemälden geschmückt. Das Hauptbild in der Westfensternische stellt Gott-Vater, in goldener Mandorla thronend, dar und ihm gegenüber das Lamm mit den sieben Hörnern. Ihren eigentlichen Charakter aber erhält die Kapelle durch jene Tafelgemälde, die zum größten Teil Heiligenhalbfiguren auf mattem, gemustertem Goldgrund darstellen. Das

Hauptbild (Abb. unten), das den Gekreuzigten zwischen Johannes und Maria zeigt, und zwei der Heiligentafeln, von denen die eine den hl. Ambrosius, die andere den hl. Augustinus veranschaulicht, befinden sich jetzt im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Kunstgeschichtlich sind alle diese Bilder außerordentlich bedeutsam. Mit ihren kräftigen, breitschulterigen Gestalten, deren noch etwas ungelenke und manchmal geradezu mit der Schablone wiederholte Bewegungen doch bereits dem Leben abgelauscht sind, mit ihren ruhig ausdrucksvollen, großzügigen Köpfen, deren breitrückige Nasen, deren herabgezogene Mundwinkel, deren feste Wangen und gefurchte Stirnen sich zu innerlich und äußerlich wahren Zügen zusammenschließen, nehmen sie eine eigentümliche Mittelstellung zwischen dem alten Idealismus und dem neuen Realismus ein. Auch kehren sie trotz ihres Goldgrundes durchaus keine dunklen Umrisse mehr hervor, sondern sind grauschattig wirklich mit dem Pinsel modelliert. Zu den besten Werken der Prager Schule gehören auch die kräftigen lebensgroßen Darstellungen mit Vorgängen aus dem Leben Karls IV., die sich unter den apokalyptischen Bildern an den Wänden der Marienkapelle gemalt finden. Gerade sie führt Dvořak auf Nikolaus Wurmser zurück. Von Tafelbildern der Schule aber seien nur noch zwei genannt: die Madonna mit den anbetenden Stiftern Karl IV. und seinem Sohn Wenzel im Rudolphinum zu Prag und das 1385 von einem Prager Bürger in die Kirche zu Mühlhausen am Neckar gestiftete Altarwerk, das den Heiland am Kreuze, die Verkündigung und die Himmelfahrt Marias darstellt. Bis zum Neckar also reichte der Einfluß der Prager Schule.



Die Kreuzigung Christi. Gemälde Theodorichs von Prag im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach J. Neuwirth.

Wenden wir uns von Prag nach Nürnberg, dessen künstlerische Entwickelung Thode eindringlich dargestellt hat, so finden wir hier freilich im 14. Jahrhundert alles noch im Werden begriffen. Die Rathauswandbilder, die vielleicht noch vor 1350 gemalt wurden, haben sich nicht erhalten. Sie stellten altheidnische Beispiele der Gerechtigkeit dar, die „rathsherren und richter sollten bewegen zu gerechtigkeit, desgleichen die notari und schreiber“. Was sich an Tafelbildern des 14. Jahrhunderts in Nürnberg selbst erhalten hat, zeigt meist handwerksmäßige Schwächen. Am höchsten steht der „Schmerzensmann“ mit dem knieenden Abt Hirzlach in der Klosterkirche zu Heilsbronn: vor gemustertem Goldgrund eine hagere, vorgebeugte Leidensgestalt mit reinen Zügen und mild schmerzlichem Gesichtsausdruck, noch mit betonten Umrissen und wenig Modellierung des Nackten, aber doch schon von innen heraus beseelt. Die wirkliche Weiterentwickelung begann in Nürnberg erst gegen 1400.

An Glasgemälden dieses Zeitraums ist Nürnberg im Gegensatz zu Böhmen und Österreich verhältnismäßig reich. Berühmt ist die Fensterfolge der Sebalduskirche: das Fürersche Fenster (1325), das Heiligenlegenden darstellt, ist noch hart und zusammenhanglos im einzelnen;

das Tucherfenster (1364—65) führt uns in schimmernder Farbenpracht die Leidensgeschichte des Heilandes vor Augen; auf dem Schürstabschen Fenster (1379) erkennt man die Vorgänge von der Kreuzabnahme bis zur Ausgießung des hl. Geistes. Überall vereinen scheinbar verzettelte Formen und Farben sich doch wieder zu köstlichem Einklang.

Von den Werken der Tiroler Wandmalerei dieser Zeit fesseln uns besonders die weltlichen Gemälde verschiedener Räume des Schlosses Runkelstein bei Bozen, die den deutschen Stil der Zeit in unverfälschter Entwickelung zur Schau tragen. Die Bilder des Ost- und Nordbaues stellen sich als Abbildungen zu deutschen Dichtungen dar: z. B. zu dem Nithartschen Gedicht „Das Veilchen", zur Wigalois-Dichtung und zu „Tristan und Isolde". Die in plastischer Modellierung grün in grün mit weißen Lichtern dargestellten Bilder der Tristanzimmer und des Wigalois-Gemachs gehören freilich, wie wir mit Janitschek annehmen, in ihrem jetzigen Zustande einer späteren Übermalung an. Die in ihrem ursprünglichen Zustande erhaltenen Gemälde, wie die Nithart-Szenen, sind schattenlos bemalte, aber anschaulich und lebendig bewegte Umrißzeichnungen. Die Bilder des Westbaues stellen in der gleichen Umrißtechnik Vorgänge des wirklichen Lebens dar: in einem Saale Jagd und Fischfang, Ballspiel und Reigentanz, im sogenannten Badezimmer aber bekleidete und entkleidete Männer- und Frauengestalten, die innerhalb der Flachmalerei keck nach dem Leben gezeichnet erscheinen.

In der süddeutschen Handschriftenmalerei dieses ganzen Zeitraums steht zeitlich wieder Böhmen an der Spitze der Entwickelung. Französische Bücher, die Karl IV. aus Frankreich mitgebracht hatte, regten zum Wetteifer an und förderten die Weiterbildung. Die vielgenannte Welislaus-Bibel vom Ende des 13. Jahrhunderts im Palaste Lobkowic zu Prag zeigt noch den alten süddeutschen Federzeichenstil, der nur spärliche Farbe verwendet, hier aber doch z. B. das Wasser durch grüne Wellenlinien andeutet; und auch das Passions- und Märtyrerbuch von 1312 in der Prager Universitätsbibliothek hat erst eine wenig weitergehende farbige Behandlung gezeitigt, die hier freilich schon mit ausgesparten Lichtern und sorgfältigen Schattenstrichen arbeitet. Die Bücher, die für Karl IV. und seinen Kanzler Johann von Neumarkt geschrieben worden, aber zeigen auf goldenem und gemustertem Grunde schon eine wirkliche Pinselmalerei in Deckfarben. Dvořak hat die unmittelbaren Beziehungen dieser Handschriften zur Schule von Avignon (S. 294) aufgedeckt. Statt vieler Beispiele sei hier nur das Reisegebetbuch des Johann von Neumarkt (1353—64) im Böhmischen Museum zu Prag hervorgehoben, das auch die alte Dornblattverzierung bereits durch verschiedene, der Natur entlehnte Pflanzenbildungen ersetzt. Manierierter werden schon die von Julius von Schlosser im Zusammenhang betrachteten Bücher, die für Karls Sohn Wenzel mit Bildern geschmückt wurden, wie die deutsche Bibel vom Ende des 14. Jahrhunderts in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2759—2764). Der Verfall zeigt sich hier auch in der schlüpfrigen Darstellungsart alttestamentlicher Vorgänge. Dabei nimmt das sittenbildliche und Stillebenbeiwerk zu; die Landschaft aber wagt sich erst gelegentlich, wie bei der Darstellung des ersten Erdenparadieses, hervor; und die Raumgestaltung ist immer noch sinnbildlich wie bisher.

Gleichzeitig bewegte am österreichischen Hofe in Wien die Handschriftenmalerei sich in ähnlichen Bahnen. Wie weit man hier um 1300 noch von wirklicher Malerei entfernt war, beweist die Armenbibel im Kloster S. Florian, deren Bilder noch unbemalte Federzeichnungen sind. Köstlich in ihrer zarten Deckfarbenbehandlung sind dagegen die Bilder des Evangelienbuches der Wiener Hofbibliothek (Nr. 1187), das Johann von Troppau 1368 für den Erzherzog

Albrecht II. vollendete. Ernst und sinnig schauen seine Männergestalten drein, während aus den Frauenköpfen die ganze Seele des Mittelalters strahlt. Noch lebendiger und natürlicher aber sind die Bilder der deutschen Übersetzung eines gottesdienstlichen Regelbuches der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2765), das derselbe Erzherzog Albrecht seit 1384 vielleicht durch seinen urkundlich beglaubigten Wiener Hofmaler Hans Sachs ausführen ließ. Vollendet wurde es zu Anfang des 15. Jahrhunderts, in das es hinüberleitet.

Im Gebiete der heutigen Königreiche Bayern und Württemberg brachte es die Handschriftenmalerei in diesem Zeitraum nicht zu selbständiger Weiterentwickelung. Die Liedersammlung aus Benediktbeuren in der Münchener Staatsbibliothek ist noch in der alten Art mit Umrißzeichnungen auf farbigem Grunde ausgestattet; und ihre überschlanken Gestalten verraten, wie Woltmann es ausdrückt, nur in ihren Bewegungen und ihrer Kopfhaltung schon den Einfluß des neuen Stils. Eine Münchener Armenbibel aber, die nach Janitschek um 1360 entstanden ist, „überrascht in ihren Illustrationen durch den unverblümten Naturalismus der Charakteristik, deren Derbheit nicht selten in das Gebiet der Karikatur streift".

Dagegen muß betont werden, daß Oberdeutschland bisher für die Ausgangsstätte des Verfahrens galt, Holzschnitte (S. 302) in Abdrucken auf Papier zu verbreiten. Von den ältesten Holzschnitten des Germanischen Museums zu Nürnberg, die Essenwein als Werke des 14. Jahrhunderts veröffentlichte, wird seit W. L. Schreibers Untersuchungen freilich nur noch ein Blatt, das den Tod der hl. Jungfrau darstellt, in diese Frühzeit hinaufgerückt; und von den ältesten Holzschnitten der Münchener Sammlungen, die W. Schmidt herausgab, gelten höchstens noch ein „Christus am Kreuz" und das Doppelblatt mit der Verkündigung und der Geburt des Heilands für Arbeiten der Spätzeit des 14. Jahrhunderts. Alle diese künstlerisch rohen Blätter entstanden, nachdem die Klostergeistlichen dem Holzmodeldruck gewebter und papierener Wandbehänge die Technik abgesehen, aus dem Bedürfnis der Wallfahrtskirchen, der zuströmenden Menge wunderkräftige Heiligenbilder zu verkaufen. Als die Herstellung dieser Heiligenbilder gewerblich betrieben wurde, siedelte sie in die Stadt über. Daß diese Entwickelung in Oberdeutschland vor sich gegangen, war bis vor kurzem ein unangefochtener kunstgeschichtlicher Glaubenssatz. Gegenüber den Bestrebungen Bouchots aber, des geistreichen französischen Forschers, alle wertvollen frühen Holzschnitte und damit die ganze Holzschnittkunst für französischer oder doch burgundischer Herkunft zu erklären, hat Dodgson, der tüchtige englische Kenner, wieder darauf hingewiesen, daß die größere Wahrscheinlichkeit nach wie vor für den oberdeutschen Ursprung dieser Bewegung spreche. Besonders Ulm, wo schon in einer Urkunde von 1398 der „Formschneider" Ulrich genannt wird, scheint bereits früh einen Handel mit Holzschnitten getrieben zu haben; und wir blicken, wie jene Streitfrage auch entschieden werden mag, mit Rührung auf die ersten lallenden Redeversuche einer Kunst, die gerade in Deutschland im Laufe des nächsten Jahrhunderts die Sprache des Herzens reden und von Haus zu Haus tragen lernte.

3. Die Kunst in Norddeutschland von 1250 bis 1400.

A. Die Baukunst.

Im Gesamtgebiet Norddeutschlands scheidet sich das mitteldeutsche Hausteinland von dem Backsteingebiet des eigentlichen Tieflandes. Welche Rolle die Dome Altsachsens in der Geschichte der Einführung der Gotik in Deutschland spielten, ist schon (S. 212 und 213)

angedeutet worden. In Magdeburg lassen sich bis zum Abschluß der ersten Bauzeit (1234) mehrere Dombaumeister nacheinander verfolgen, von denen selbst der letzte, der dem Langhaus die weitgestellten Arkaden ohne Zwischenstützen gab, das gotische System noch nicht völlig verarbeitet hatte. Erst das 14. Jahrhundert vollendete das Langhaus im hoch- und spätgotischen Sinne. Am Halberstädter Dom, dessen mittlere Westteile wir unter den Übergangsbauten kennen gelernt haben, entstanden die Westteile der Seitenschiffe in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in edler, reiner Gotik; der Weiterbau gehört erst dem 14. und 15. Jahrhundert an. Der Dom von Naumburg, der ein Hauptzeuge der Entstehung des deutschen Übergangsstils durch die Einwirkung der französischen Frühgotik ist, erhielt seinen vollgotischen, edlen Westchor mit einfach dreiseitigem Schluß in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. An ihn knüpften dann der Chor und das Querschiff des herrlich über der Elbe thronenden Domes von Meißen (seit 1270) an, dessen ursprünglich basilikales Langschiff im 14. Jahrhundert in einen Hallenbau umgewandelt wurde. Die großräumigste Hallenkirche der sächsischen Gegenden aber ist die fünfschiffige Marienkirche zu Mühlhausen in Thüringen.

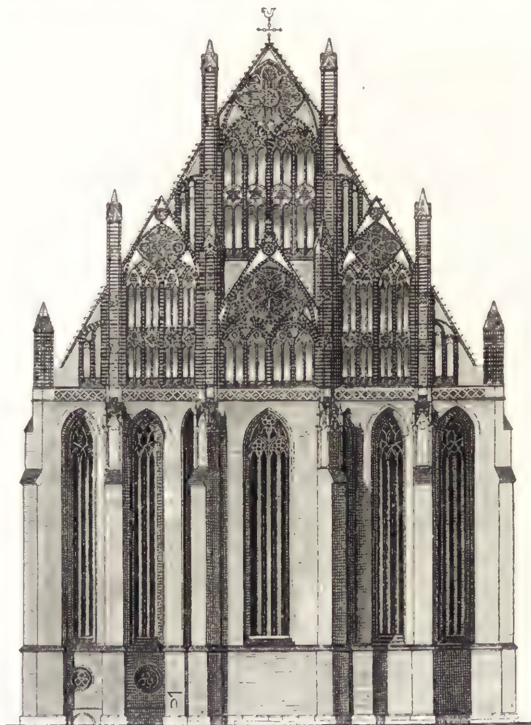

Das Innere der Wiesenkirche zu Soest.
Nach R. Dohme.

Die eigentliche Heimat der Hallenkirchen in Deutschland ist jedoch **Westfalen**. Nur hier herrschte die Hallenform schon im Kirchenbau des 13. Jahrhunderts; mit Dehio hierin eine Ein- und Fernwirkung der westfranzösischen Hallenbaukunst zu vermuten, ist jedoch nicht nötig. Auch die Westfalen können ihre Vorliebe für die Vereinheitlichung des Raumes durch die gleiche Höhe der Kirchenschiffe selbständig entwickelt haben. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind die Dome von Paderborn und Minden die Hauptwerke dieser Art. Besonders der Dom von Minden ist in seiner edlen, durch weite Pfeilerabstände bedingten Weiträumigkeit, mit seinem reich und individuell entwickelten Fenstermaßwerk ein Musterbau seiner Art. Aus dem 14. Jahrhundert schließen die Marienkirche zu Herford und die Wiesenkirche zu Soest sich ihm als klassische Hallenkirchen mit nahezu quadratischem Grundriß an, wogegen die Liebfrauenkirche zu Münster und die Katharinenkirche zu Osnabrück sich den länger gestreckten Hallenkirchen Hessens nähern. Das Fehlen der Kapitelle an den Bündelpfeilern, wie es uns z. B. in der Wiesenkirche zu Soest (Abb. oben) entgegentritt, läßt die Pfeilerdienste unmittelbar in die Gewölberippen übergehen. Die Folgerichtigkeit des gotischen Stils wird hierdurch auf die Spitze getrieben; und wenn das reine Raumbild, das auf diese Weise in Verbindung mit der Hallenform entsteht, auch der rhythmischen Abwechselung und des Reizes der mannigfaltigen Schmuckformen entbehrt, so ist es in seiner Art doch von bedeutender, schlichter und ruhiger Wirkung.

Von den **weltlichen Bauten** dieser Gegenden kommen zunächst die Rathäuser zu Münster i. W. und zu Braunschweig in Betracht. Beide sind am Erdgeschoß mit Laubengängen geschmückt, die in Braunschweig (1393) um so malerischer wirken, als sie sich hier

in zwei Flügeln wiederholen, die einen nach dem Platze geöffneten rechten Winkel bilden. Beide Häuser aber sind aufs reichste in das Prachtgewand der gotischen Zierformen gehüllt.

Unter den Ländern des Backsteinstils nahm, wie wir gesehen haben (S. 262 u. 263), schon im Übergang vom vorigen Zeitraum Brandenburg eine führende Stellung ein. Die Fassade der reizenden, schlanken Zisterzienserkirche von Chorin rief jetzt geschickt und selbständig eine keusche Backsteingotik ins Leben. Auf die Zisterzienser- aber folgt auch hier die Bettelordengotik, die dem Ziegelbau die Hallenform zuführt. Voran geht die Marienkirche zu Neubrandenburg (1298), deren reicher Giebelbau über dem gerade abgeschnittenen Chor das freie Stabwerk des Straßburger Münsters in die Backsteinsprache überträgt. Selbständiger folgt die durch edle Raumverhältnisse ausgezeichnete Marienkirche zu Prenzlau (1328—40; Abb. nebenstehend), deren üppiger Ostgiebel durch die wechselnden Schichten roter und schwarzglasierter Ziegel belebt wird. Immer reicher entfaltet dieser Stil sich dann im Übergang zum 15. Jahrhundert an der Marienkirche zu Königsberg in der Neumark, der Katharinenkirche in Brandenburg und der Stephanskirche in Tangermünde. In der Ausstattung dieser Kirchen und der von ihnen abhängigen prächtigen Rathäuser, von denen das zu Brandenburg hervorgehoben sei, spricht sich ein neuer, eigenartiger Kunstsinn aus.


Die Marienkirche zu Prenzlau. Nach F. Adler.

Noch großartiger, aber nicht feinfühliger gestaltete sich die norddeutsche Backsteingotik im Ostseeküstenlande. Die Hansestädte Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund und Greifswald geben hier den Ton an. Die französische Basilikenform mit Chorumgang und Kapellenkranz wird maßgebend. Auf den Schwingen des Westwindes, der die Schiffe dieser Städte heimgeleitete, gelangte die Hochgotik hierher; aber ein mächtiger, einheimischer Geist spricht sich in ihren gewaltigen, in den Einzelformen einfachen, oft von Doppeltürmen mit schlanken, schlichten Turmpyramiden überragten Kirchenbauten aus. Das einförmige Graurot der Backsteine wurde hier und da durch den Wechsel mit schwarzglasierten, gelegentlich auch farbigen Ziegeln oder durch weiße Grundierung des schlichten Maßwerks belebt. Voran ging die Marienkirche zu Lübeck (1270—1310). Ihr folgten im Laufe des 14. Jahrhunderts die Marienkirchen zu Wismar und Rostock, die Nikolaikirchen zu Wismar, Stralsund und Greifswald. Besonders anmutig spinnt die Zisterzienserkirche zu Doberan den Stil weiter; das Spiel mit den dunkelfarbig glasierten Ziegeln führt besonders in dem neben ihr gelegenen baptisterienartigen „Beinhaus“ zu reizenden Wirkungen.

Diesen Ostseebasiliken gegenüber aber herrscht unter brandenburgischem Einfluß um diese Zeit in Preußen bereits das Hallensystem, meist mit geradem Chorschluß, mit Achteckpfeilern und Stern- oder Netzgewölben im Inneren. Eine Hallenkirche dieser Art ist schon die um 1260 gegründete Johanneskirche zu Thorn, ist aber vor allen Dingen der edle, reichverzierte, 1388 vollendete Dom zu Frauenburg.

Unter den weltlichen Bauten dieser Gegenden spielten die Rat- und Kaufhäuser der Ostseehansestädte natürlich eine bedeutsame Rolle. In Lübeck hat sich aus dem 14. Jahrhundert die wirkungsvolle, wagerecht abgeschlossene Schutzmauer vor den drei Giebeln der Südseite des alten Rathauses erhalten. Durch Achtecktürmchen gegliedert, durch Blenden und runde Öffnungen erleichtert, mit einem Maßwerkfrieß geschmückt, bildet sie eine wirksame, vielfach nachgeahmte Zierwand.

In Danzig gehört das als „Artushof" bekannte Kaufhaus wenigstens teilweise noch dem 14. Jahrhundert an. In Marienburg ist das Rathaus mit seinem spitzbogigen Laubengang, seinen gerade geschlossenen, aber von Spitzbogenblenden umrahmten Fenstern, seinem Zinnenkranz zwischen sechseckigen Ecktürmchen ein edler gotischer Bau der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vor allen Dingen aber kommen hier jene Schlösser und Burgen des Deutschen Ordens in Betracht, von denen aus deutsche und christliche Kunst und Gesittung im 13. und 14. Jahrhundert ihre starken und milden Strahlen über die Ostmarken ausgossen. Das Ordensschloß zu Marienburg, das schon am Ende des 18. Jahrhunderts von F. Frick veröffentlicht worden, ist der gewaltigste und glänzendste mittelalterliche Wohnbau, der sich in Deutschland erhalten hat. Die alte Burg wurde 1280 gegründet, das „Hochschloß" wurde 1324—35 ausgebaut, das „Mittelschloß" entstand in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; das 19. Jahrhundert hat alles erneuert. Im alten „Hochschloß" ist der zweischiffige Kapitelsaal ein mächtig gewölbter Raum, dessen eckige Dienste von bildnerisch geschmückten Kragsteinen aufsteigen. Im „Mittelschloß" liegt der berühmte Rittersaal (Remter), dessen von drei dünnen, roten Granitsäulen getragene, fächerförmig ausgebreitete Gewölberippen Palmenkronen gleichen; im Obergeschoß des dreistöckigen, mit Zinnenkranz und Ecktürmen bekrönten Flügels befand sich die Hochmeisterwohnung, deren quadratische, mit reichen Netzgewölben bedeckte Hauptsäle nur von einer Mittelsäule gestützt werden. Das ganze Gebäude, das Nachkommen z. B. im Ordensschloß zu Rheden und im Bischofsschloß zu Heilsberg (1350 bis 1401) fand, übt weniger durch reiche Einzelbildungen als durch die Kühnheit des Aufbaues und den Adel der Verhältnisse eine nachhaltige Wirkung aus. Daß die Gotik längst zur deutschen Kunst geworden war, tritt uns gerade hier klar und prächtig vor Augen.

Die niederdeutsche Kunst der nördlichen Niederlande war im 13. und 14. Jahrhundert noch nicht besonders entwickelt. Die französische Gotik hält ihren Einzug in Holland mit dem Chor der Kathedrale von Utrecht, der mit Umgang und Kapellenkranz ausgestattet ist. Das fünfschiffige Langhaus wurde 1674 durch einen Sturm in einen Trümmerhaufen verwandelt und nicht wieder aufgebaut. In einer noch nüchterneren Gotik des 14. Jahrhunderts sind z. B. die alte Kirche in Amsterdam und die Peterskirche in Leiden gehalten. Die niedrigeren Seitenschiffe sind hier durch schlanke Rundsäulen mit Laubkapitellen vom Mittelschiff getrennt; die Mittelschiffe aber sind noch mit hölzernen Gewölben bedeckt.

Merkwürdiger sind einige Landkirchen in Friesland und Groningen, die Dehio zu westfranzösischen Bauten wenigstens in mittelbare Beziehung setzt. Ihr Langhaus ist vierschiffig,



Taf. 32. Standbilder Ekkehards von Meißen und seiner Gemahlin Uta von Ballenstedt im Dom zu Naumburg a. S.

Nach einer Photographie von E. von Flottwell und einem Lichtdruck von Kühl u. Co., Frankfurt a. M.

ihre kuppelartigen Gewölbe werden von acht Rippen zusammengehalten, ihre Einzelformen sind die einer schlichten Backsteingotik. Kirchen dieser Art liegen in Stedum, Termunden, Zuidbroek und Winschoten. Wenn der Westwind zur Erntezeit über Felder und Wälder weht, führt er wohl einmal Saatkörner mit, die erst in der Ferne auf fruchtbaren Boden fallen.

B. Die norddeutsche Bildnerei von 1250 bis 1400.

Um 1250 hatte die mittel- und obersächsische Bildhauerei (S. 215 bis 222) eine Höhe erreicht, auf der sie eine zwar nicht reiche, aber reine und edle Blütenpracht entfaltete. Früher nannte man den Stil dieser Bildnerei romanisch, heute pflegt man ihn gotisch zu nennen. Beide Bezeichnungen sind jedoch gerade für die sächsische Bildhauerei irreleitend. Die Richtung auf größere Freiheit und Reinheit der Darstellungen geht durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch. Erst gegen 1300 tritt mit der gotischen Biegung der Gestalten auch hier der Verfall ein, neben dem die Sonderrichtung, deren Ziel die realistische Durchbildung im Sinne des kommenden 15. Jahrhunderts ist, auch hier sofort einen neuen Aufschwung bedeutet.

In Magdeburg und Münster wie in Bamberg und Straßburg bildet die Mitte des 13. Jahrhunderts einen Einschnitt; und daß die Bildwerke von Freiberg und Wechselburg jenseits, die Bildwerke des Naumburger Domes, die Schmarsow uns nähergebracht hat, diesseits dieses Einschnittes liegen, ist noch neuerdings von Goldschmidt hervorgehoben worden. Voran stehen die acht männlichen und vier weiblichen großen Standbilder der Stifter und Wohltäter des Domes zu Naumburg, die um 1270 an den Pfeilern seines Westchors aufgestellt wurden. Trotz der Anregung, die sie der französischen Hochgotik verdanken, erscheinen sie in ihrer kernigen Kraft und massigen Natürlichkeit als deutsch vom Scheitel bis zu den Sohlen (Taf. 32). Etwa ein Menschenalter jünger als die Freiberger Bildwerke, unterscheiden sie sich von diesen durch lebenswahrere Köpfe, durch strammere Haltung, durch freieren, vom Körper unabhängigeren Gewandfluß. Dann folgen die Bildwerke des Lettners (Abb. S. 213). Die große Gruppe des Gekreuzigten mit Johannes und Maria und die Reliefbilder aus der Leidenszeit des Heilands sind überzeugend durch die Lebenswahrheit ihrer Formen und Bewegungssprache, ergreifend durch die Fülle und Tiefe ihres seelischen Ausdrucks, der namentlich das Haupt voll Blut und Wunden des Gekreuzigten durchzittert. Besseres hat die ganze mittelalterliche Kunst kaum hervorgebracht. — Unruhiger als die naumburgischen Standbilder wirken schon die Stifterbilder im Chor des Domes zu Meißen, deren teils lächelnd verklärte, teils schmerzlich verzerrte Züge durch die Absichtlichkeit ihrer Erregung verstimmen. Die Madonna und die beiden Johannes in der 1291 vollendeten Johanneskapelle desselben Domes zeigen bereits die manierierte Beweglichkeit der späteren Gotik, erscheinen gegenüber dem Bildwerk der Fürstenkapelle von 1342 aber immer noch als edelreife Arbeiten.

In Magdeburg (S. 216 u. 218) läßt sich die Weiterentwickelung in besonders lehrreicher Weise verfolgen. Noch etwas starr in den Formen, aber belebt durch ihre wohlerhaltene Bemalung sind die Sitzbilder Kaiser Ottos und seiner Gemahlin Editha im Chorumgang des Domes. Frei bewegt, ja dramatisch ernst im seelischen Ausdruck treten uns, gegen Ende des 13. Jahrhunderts, die berühmten Gestalten der törichten und klugen Jungfrauen (Abb. S. 344) an der Paradiesespforte der Vorhalle des Nordportals entgegen. Manierierter und lebloser zugleich erscheinen die Gestalten der Kirche und der Synagoge. Ganz den kalten Stil des 14. Jahrhunderts aber zeigt das Relief des Todes Mariä im Bogenfeld dieses Portals; doch verleiht ihm das Motiv, daß Engel die Bahre gen Himmel tragen, eine gewisse Bedeutung. Ein Hauptwerk

der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist in Magdeburg dann noch das steinerne Reiterbildnis Ottos des Großen, das sich auf hohem, mit Rittergestalten geschmücktem Sockel vor dem Rathause erhebt. Das Roß des Kaisers wird von zwei etwas derben, aber ansehnlichen weiblichen Gestalten geleitet. Roß und Reiter aber sind von dem idealen Hauch der großen Kunst des 13. Jahrhunderts umweht. Der Kopf des Kaisers ist ein Meisterwerk großstilisierten Lebens; und das Roß ist freier von Gestalt und im Schritt als das Bamberger (S. 331).

Wenden wir uns nach Westfalen, so kehren wir hier zunächst in die Vorhalle des Domes zu Münster (S. 222) zurück. Neben den „romanischen“ Apostelgestalten der Eingangswand erscheinen die vier Gestalten der Schmalseiten der Vorhalle, links ein Ritter und die hl. Magdalena mit der Stifterin, rechts ein Bischof mit dem hl. Laurentius und dem Stifter, von dem neuen freien Leben der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erfüllt. Westfälischen Ursprungs sind sie jedoch schwerlich. Vielleicht hat ein oberrheinischer Meister sie geschaffen.


Eine der klugen Jungfrauen vom Dom zu Magdeburg. Nach M. Hasak. Vgl. Text, S. 343.

Bildwerke des 14. Jahrhunderts haben sich dann noch in Braunschweig und Erfurt erhalten. Der bildnerische Schmuck der beiden Türen der Martinskirche zu Braunschweig, von denen die Brautpforte mit den Gestalten der törichten und klugen Jungfrauen berühmt ist, ist dem des Erfurter Domes überlegen. Einige bessere Werke aber besitzen in Erfurt, wie Paul Greinert näher ausgeführt hat, die Prediger-, die Barfüßer- und die Severikirche; in dieser bezeichnen besonders die Darstellungen aus dem Leben der Heiligen, die dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören, den Übergang zu realistischerer Auffassung einer neuen Zeit.

An steinernen Grabmälern, die meist aus Platten mit den Reliefbildnissen der Verstorbenen bestehen, sich in einigen Fällen aber zu sarkophagartigen Untersätzen entwickeln, die nach burgundischem Muster (S. 299) von kleinen Standbildern Leidtragender umgeben sind, fehlt es auch in Norddeutschland nicht. Einfach gut sind die um 1300 entstandenen Grabsteine des Bischofs Bernward im Dom zu Hildesheim und eines jungen Ritters im Dom zu Merseburg. Groß und kräftig aber ist das Grabdenkmal Herzog Heinrichs IV. (gest. 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau: das Liegebild besteht hier aus bemaltem Ton; und den Unterbau umgeben die Gestalten der Leidtragenden. Steinerne Hauptwerke dieser Art vom Ende des 14. Jahrhunderts sind das Grabmal des Grafen Gunter XXV. und seiner Gemahlin in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt und das prächtige Denkmal des Grafen Gebhard XVII. in der Schloßkirche zu Quedlinburg. Einfach, edel und vornehm aber ist die segnend bewegte Gestalt des Erzbischofs Otto von Hessen (gest. 1361) im Magdeburger Dom.

Im eigentlichen Norden fehlt mit dem Haustein auch die Steinbildnerei. Um so eifriger wurde hier die Holzschnitzerei und der Metallguß gepflegt; auch Stuckarbeiten kommen vor. Die Holzschnitzaltäre, die manchmal mit bemalten Flügeln versehen, stets reichlich bemalt und vergoldet sind, treten seit der Mitte des 14. Jahrhunderts immer zahlreicher hervor, sind jedoch gerade hier noch derb und ungeschlacht in der Durchbildung der Formen. Die



Taf. 33. Gemälde von der westlichen Schmalwand in der Klosterkirche zu Wienhausen.

Nach R. Borrmann, H. Kolb und O. Vorlaender, „Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland", Berlin, Ernst Wasmuth.

Kunst Lübecks, des mächtigen Hauptes der Hansa, die, wie Goldschmidt gezeigt hat, von Westfalen abhängig war, hat immerhin verhältnismäßig so reife Arbeiten erzeugt wie die 16 Stuckfiguren im Museum und das mit kleinköpfigen Figuren aus dem Alten Testament geschmückte Gestühl im Dom. Aus Hamburg aber stammt der Altar des Meisters Bertram von 1379, der durch Lichtwarks Bemühungen von Grabow in Mecklenburg in die Hamburger Kunsthalle zurückversetzt worden ist. Auf seine Flügelgemälde kommen wir zurück. Sein plastisches Mittelstück zeigt den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes; auf den Innenflügeln stehen zahlreiche eckig bewegte und gotisch geschwungene Heiligengestalten mit großen, breiten, aber klug dreinschauenden Köpfen; in der Staffel (dem Sockel) ist die Verkündigung zwischen zehn unerquicklichen Sitzfiguren dargestellt. Kaum schmackhafter sind übrigens die einheimischen Metallgußwerke dieser Gegenden. Von 1290 stammt das eherne Taufbecken der Marienkirche zu Rostock, dessen kauernde Träger ursprünglich die vier Paradiesesströme darstellen, später aber durch Inschriften als die Elemente gedeutet worden sind. Die Taufbecken von Hans Apengheter „aus Sachsenland" in der Marienkirche zu Lübeck und der Nikolaikirche zu Kiel sowie der siebenarmige, mit Apostelgestalten geschmückte Leuchter der Marienkirche zu Kolberg zeigen, daß die Gießkunst auch im 14. Jahrhundert nur langsam fortschritt. Bronzedenkmäler mit Reliefgestalten der Verstorbenen sind selten. Bedeutend in seiner Art, wenngleich nüchtern in der Durchbildung des Kopfes ist das eherne Denkmal des Bischofs Heinrich von Bockolt (gest. 1341) im Dom zu Lübeck; es ist jedoch zweifelhaft, ob dieses Werk in Lübeck geschaffen worden; und sicher aus den Niederlanden stammen die zahlreichen gravierten Metallplatten (S. 347) über den Kirchengräbern dieser Gegenden.

C. Die norddeutsche Malerei von 1250 bis 1400.

Die ober- und niedersächsische Malerei hatte in den anderthalb hochgotischen Jahrhunderten nicht mehr die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung, die sie im vorigen Zeitraum besessen.

Kirchliche und weltliche Wandmalerei war freilich überall an der Tagesordnung; aber ihre meisten Werke, wie die des Halberstädter Domes, haben sich nicht erhalten. Selbst im niedersächsischen Westfalen, dessen mittelalterliche Malerei Nordhoff behandelt hat, läßt sich nur wenig Erhaltenes herausheben. Das Wandgemälde vom letzten Drittel des 13. Jahrhunderts im Dom zu Münster, das die bekehrten Friesen darstellt, wie sie dem hl. Paulus ihre Gaben darbringen, ist inhaltlich wichtiger als künstlerisch. In den Küstengegenden haben sich dekorative Malereien des 14. Jahrhunderts z. B. in den Hauptkirchen zu Schleswig, Lübeck, Wismar, Rostock und Doberan erhalten. Auf weißem Grunde sind Weinreben, Rundrahmen mit Tiergestalten und Astståbe dargestellt, die von gewebten Wellenbändern und den alten, immer noch nicht ausgestorbenen, wenn auch umgemodelten Akanthusranken umschlungen werden. Auf der Suche nach wirklichen norddeutschen Wandgemälden des 14. Jahrhunderts aber werden wir nicht viel weiter kommen als bis zu den stark übermalten Bildern des Klosters Wienhausen bei Celle und des Kreuzgangs am Dom zu Schleswig. Die einschiffige gotische Klosterkirche zu Wienhausen wird von vier Kreuzgewölben bedeckt. Alle Wände, Gewölbe und Laibungen sind mit Darstellungen aus der Bibel und der Legende in reicher Feldereinteilung geschmückt. Recht lebendig und gut im Nackten sind rechts vom Westfenster der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese wiedergegeben (Taf. 33). Der Stil ist der einer mit Flächenfarben gefüllten Umrißzeichnung. Die Färbung ist reich, aber etwas hart mit vorklingendem Feuerrot. Am Dom von Schleswig gehören, wie Hotzen

dargetan hat, die Bogenfeldbilder der drei geschlossenen Seiten des Kreuzgangs dem Anfang des 14. Jahrhunderts an. In der bewegten, geschwungenen Formensprache dieser Zeit sind die Geschichten des Neuen Testaments in roter, nicht (oder nicht mehr) mit Farbe ausgefüllter Umrißzeichnung auf weißem Grunde veranschaulicht.

Anders verteilt sind die erhaltenen gotischen Glasmalereien dieses Gebietes. Hier stehen am Ende des 13. Jahrhunderts Erfurt mit den Fenstern seiner Predigerkirche, Naumburg mit den Tugenden- und Apostelfenstern im Westchor, den Legendenfenstern im Ostchor seines Domes und Halberstadt mit den reichen Fenstern der Marienkapelle seines Domes voran. Aber auch Soest, die blühende westfälische Stadt, die ihr Recht und ihre Kunst im ganzen Norden verbreitete, steht nicht zurück. Die hohen schlanken Fenster des Chores der Wiesenkirche mit ihren Heiligen unter Baldachinen, ihren Engeln in Vierpässen, ihren kleinen Darstellungen der Kreuzigung und des Weltgerichts bilden einen ebenso gedankenreichen wie künstlerisch empfundenen Abschluß des klaren Baues.

An gewirkten und gestickten Teppichen zur Ergänzung des Eindrucks von Glasfenstern und Wandbildern fehlt es auch in Niederdeutschland nicht. Berühmt ist z. B. das gestickte Altartuch der Wiesenkirche zu Soest. Bekannt sind z. B. die Teppiche des 14. Jahrhunderts mit Darstellungen aus „Tristan und Isolde" im Kloster Wienhausen bei Celle und im Dom zu Erfurt; aber es würde uns zu weit führen, auf diesen Kunstzweig einzugehen.

Die Geschichte der Tafelmalerei bringt uns nach Soest zurück. Freilich trat nach dem Aufschwung, den die Tafelmalerei hier schon im vorigen Zeitraum genommen hatte (S. 227), ein gewisser Rückschlag ein, der ein Jahrhundert lang anhielt. Aber die allmähliche Auflösung der gotischen Formensprache innerhalb der Darstellungen auf Goldgrund läßt sich auch hier verfolgen. Die Typen sind kräftiger und natürlicher als die gleichzeitigen der kölnischen Schule; aber die Durchführung ist zäher und flauer, und die Färbung zeigt bei beginnender Modellierung des Nackten ihre besonderen, kühlen Akkorde. Ein Altarvorsatz aus der Wiesenkirche in Soest (um 1380) im Museum zu Münster stellt den thronenden Heiland zwischen schlanken Apostelgestalten dar. Weiter fortgeschritten sind die kleinen Bilder der Soester Altartafel (um 1390), die Christus als Gärtner, die Anbetung der Könige und Thomas' Unglauben auf goldgestirntem roten Grunde veranschaulichen. Einen Einfluß des Kölner Meisters Wilhelm aber verrät die „Krönung der heiligen Jungfrau" aus Soest in demselben Museum. Beziehungen zu den benachbarten Rheinlanden sind in der westfälischen Kunst ja selbstverständlich; aber im ganzen bewahrt Westfalen doch seinen niedersächsischen Charakter im Gegensatz zu dem niederfränkischen der Rheinlande.

Der Soester schloß sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Mindener Schule an, deren Untersuchung wir Nordhoff und Lichtwark verdanken. Aus der Mindener Künstlerschaft tritt im letzten Viertel des Jahrhunderts ein Meister Bertram hervor. Hamburger Urkunden beweisen, daß er von Minden nach der reichen Hansestadt an der Elbe übersiedelte, wo er schon 1367 arbeitete und 1379 den Hauptaltar für die Petrikirche (S. 345) ausführte, der sich früher in Grabow in Mecklenburg befand. Seine Außenflügel sind mit zwölf Darstellungen auf Goldgrund bemalt, die zu den wichtigsten Urkunden der norddeutschen Malerei dieses Zeitraums gehören. Die sechs oberen Bilder gelten der Schöpfungsgeschichte; in der unteren Reihe stehen drei Bilder des Alten Testaments neben der Verkündigung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Den Gestalten fehlt das feste Knochengerüst. „Das Nackte", sagt Lichtwark, „ist Erinnerung und Ahnung". Die Gewänder verbreiten eine in

Westfalen selbst ungewohnte, also wohl auf dem Geschmack der Seestadt beruhende Farbenglut über den schimmernden Goldgrund; und der Meister versteht es vortrefflich, durch ungelenke, aber selbsterschaute und selbstgestaltete Bewegungen die Handlungen zu veranschaulichen. Dem Grabower reiht sich der Buxtehuder Altar an; beide gehören jetzt der Hamburger Kunsthalle. Auch Meister Bertram spiegelt den Übergang vom Alten zum Neuen wider; seine Geschichte aber beweist, was man schon früher ahnte, daß es der westfälischen Kunst vorbehalten war, den Norden und Nordosten Deutschlands zu befruchten.

Werfen wir endlich noch einen Blick auf die westlichsten, jetzt zu Holland gehörigen Teile Niederdeutschlands, so treffen wir auch hier immerhin einige Spuren einer Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts. Das große Utrechter Bild des Antwerpener Museums, das eine Kreuzigung auf Goldgrund in „gotischer" Haltung darstellt, ist wichtig, weil es die frühe Jahreszahl 1363 trägt. Es trägt den Stil der Kölner Schule vor den Fortschritten „Meister Wilhelms". Da schon Wolfram von Eschenbach Maastricht neben Köln als einen Hauptsitz der Malerei in diesen Gegenden nannte, mag es ebensowohl auf diese Stadt als auf Utrecht selbst oder auf Köln hinweisen, kann aber, vereinzelt wie es ist, unmöglich beweisen, wie Taurel meinte, daß die kölnische Schule dieser Zeit aus Holland stamme.

Ein geschlossenes Gebiet der Buchmalerei bildet Norddeutschland in diesem Zeitraum nicht. Die sittengeschichtlich hochstehenden Abbildungen der Handschriften des „Sachsenspiegels" stehen, künstlerisch angesehen, ziemlich niedrig. Doch bietet das in Meißen zwischen 1350 und 1375 entstandene, von Karl von Amira herausgegebene Exemplar der Dresdener Bibliothek immerhin gute Proben der leicht kolorierten Federzeichnungen, mit denen die Bücher dieser Art damals noch geschmückt wurden. Daß die 1381 entstandene Abschrift der „Weltchronik" des Rudolph von Ems in der Stuttgarter Bibliothek in Westfalen zu Hause ist, fördert unsere Einsicht auch nur insoweit, als sie die westfälische Freude an lebendigen Zügen des wirklichen Lebens widerspiegelt. Auch Holland hat im 14. Jahrhundert, wie Vogelsang nachgewiesen, „eine eigene tonangebende Kunst" der Buchmalerei nicht besessen. Selbst die Bilder der Bibel vom Ende des 14. Jahrhunderts in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Amsterdam sind noch nicht über den goldenen oder gemusterten Hintergrund hinausgekommen, wenngleich die Vorzeichnung hier bereits unter der soliden Deckmalerei verschwindet.

Die Buchmalerei machte auch in Niederdeutschland im nächsten Zeitraum allmählich dem Kunstdruck Platz; als Vorläufer des Kupferstichs aber sind die gravierten Metallarbeiten anzusehen, wie sie uns schon an dem romanischen Kronleuchter des Aachener Domes (S. 244) entgegentraten. Im 14. Jahrhundert kamen nun gerade in Niederdeutschland jene gravierten metallenen Grabplatten in Gebrauch, in denen die Umrisse der Gestalt der Verstorbenen und ihrer architektonischen Umrahmung in festen, großen, klaren Linien eingegraben und mit schwarzer, seltener mit farbiger Masse ausgefüllt zu sein pflegen. Aus dem 14. Jahrhundert haben sich die meisten derartigen Bronze- oder Messingplatten in Lübeck erhalten; und in Deutschland finden sie sich überhaupt nur im Norden. Vereinzelt kommen sie in Frankreich und den Niederlanden, zahlreich in England vor, wo man niederdeutsche Inschriften auf ihrer Rückseite gefunden hat. Wenn man heute annimmt, daß die besten von ihnen in Flandern entstanden sind, so stützt sich das darauf, daß die Verfügung eines Lübecker Ratsherrn, ihm eine flämische Grabplatte solcher Art zu bestellen, bekannt ist. Dem niederdeutschen

Gesamtgebiet, zu dem Nordflandern und Holland so gut gehören wie Westfalen, Lübeck und Hamburg, entstammen sie jedenfalls. Als die schönsten in Deutschland gelten im Dom zu Lübeck die Doppelplatte der Bischöfe Burchard von Serken und Johann von Mul (gest. 1317 und 1350), in der Marienkirche zu Lübeck die des Johann von Klingenberg (gest. 1356), im Dom zu Schwerin zwei Doppelplatten mit Bischofspaaren aus der Familie von Bülow (gest. 1339 und 1347; 1314 und 1375). Das figürliche Beiwerk in der Umrahmung, im Teppichgrunde und im Fußbalken ist gerade hier von großer Schönheit und Leichtigkeit, wie die besten dieser Platten überhaupt zu dem Reinsten und Stilvollsten gehören, was das 14. Jahrhundert auf dem Gebiete der zeichnenden Künste hinterlassen hat.

4. Die skandinavische Kunst des späteren Mittelalters.

So wenig wie der romanische, brachte der gotische Zeitraum Skandinavien eine einheitliche und selbständige Kunstsprache.

Auf Gotland (S. 264) vollzog sich jetzt überhaupt keine Weiterentwickelung mehr. Die Ruinen der beiden um die Mitte des 13. Jahrhunderts umgebauten, dem hl. Nikolaus und der hl. Katharina geweihten Hallenkirchen machen in ihrer efeuumrankten Spitzbogigkeit immer noch keinen völlig folgerichtig gotischen Eindruck. Die Eroberung Wisbys durch die Dänen (1361) bereitete dem Aufschwung der Königin des Ostens ein jähes Ende; ihre Zerstörung durch die Lübecker (1525) aber verwandelte sie in eine der großartigsten Ruinenstätte der Welt.

Die ganze Entwickelung vom romanischen zum hochgotischen Stil vollzog sich an und mit den Domen von Linköping in Schweden und von Drontheim in Norwegen. In der dritten Bauperiode des Domes von Linköping, die von 1280 bis 1350 dauerte, wurde er zu einer Hallenkirche; die Rundpfeiler wurden zu Achteck-, diese zu ausgebildeten Bündelpfeilern; die Fenster erhielten reiches Maßwerk. In der letzten Bauperiode des Domes zu Drontheim (S. 264), die am Ende des 13. Jahrhunderts abgeschlossen war, wurde dem im früh-englischen Stil des ersten Drittels dieses Jahrhunderts gehaltenen Chor das eher früh-deutsch-gotisch wirkende Langhaus mit westlichem Turmpaar und reicher Portalbildungen angefügt. Der gotische Chor des Domes zu Stavanger (S. 264) aber schwelgte noch nach 1272 in den Formen des Early English (S. 202), wogegen der Dom zu Skara in Schweden, der nach 1300 gotisch erneuert wurde, von Bündelpfeilern mit mehr französischen Profilen getragen wird.

Unter den Backsteinbasiliken ragt der Dom zu Upsala hervor, dessen Schmuckteile freilich aus Haustein gearbeitet sind. Sein auf halbem Zehneck errichteter Chor zeigt Umgang und Kapellenkranz. Seiner mächtigen Höhe entspricht die Vollständigkeit seines Strebewerks. Hier können wir in der Gestaltung der Bündelpfeiler, des Fenstermaßwerks und der bildnerischen Meißelarbeiten aber auch die Tätigkeit der französischen Steinmetzenkolonie nachweisen, die 1287 nach Schweden berufen worden war. Doch machten sich im Weiterbau deutsch-baltische Einflüsse geltend, besonders im Westbau mit seinem schlanken, weitblickenden Turmpaar. Eigentümlicher ist die 1388 begonnene, aus blauem Stein in Hallenform errichtete Brigittinerklosterkirche zu Wadstena in Schweden. Ihre drei gleichhohen Schiffe in der Breite bei fünfen in der Länge und gerade abgeschnittenem Chor machten Schule und wirkten sogar auf die Brigittinerkirchen des südlichen Ostseegestades zurück. Die schlichte Wohlräumigkeit dieses Systems empfahl sich selbst.

Den darstellenden Künsten dieses Zeitraums im skandinavischen Norden nachzugehen, fehlt es zwar nicht völlig an zusammenfassenden Vorarbeiten, zu denen besonders Mandelgrens schon 1859 in Paris erschienenes Werk gehört, wohl aber an entwickelungsgeschichtlicher Nötigung. Was sich hier an Grabplatten, an Tafelbildern und an anderen beweglichen Kunstwerken findet, erweist sich zum größten Teil als eingeführte, und zwar aus dem Gesamtgebiet Niederdeutschlands eingeführte Ware; aber auch die mittelalterlichen kirchlichen Wandmalereien Dänemarks sind, wie Magnus-Petersens Abbildungswerk es zugibt und P. Weber es ausdrückt, großenteils „koloniale Widerspiegelungen der mittelalterlichen Kunstströmungen in unserem Heimatland". Daß es ihnen im einzelnen nicht an skandinavischen Sonderzügen fehlt, muß anerkannt werden. Im allgemeinen aber war es den Skandinaviern noch auf Jahrhunderte hinaus nicht gegeben, selbständig in die Entwickelungsgeschichte der Kunst einzugreifen.

III. Die italienische Kunst des späteren Mittelalters (von 1250 bis 1400).

1. Die Kunst Toskanas und Mittelitaliens von 1250 bis 1400.

A. Einleitung. — Die toskanische und mittelitalienische Baukunst von 1250 bis 1400.

Wie willkürlich die Begriffe „Mittelalter" und „Renaissance" sind, zeigt sich besonders in der italienischen Kunstgeschichte. Kann in den Kunstländern nördlich der Alpen, in denen es sich um einen noch heute nicht entschiedenen Kampf zwischen eigener Anschauung und der überlieferten Formensprache handelt, von einer „Wiedergeburt" um diese Zeit überhaupt keine Rede sein, so erscheint es uns auch für Italien, trotz der Gelehrtenforschungen, die sich hier im 14. Jahrhundert der Antike wieder zuwandten, irreleitend, die „Renaissance" mit neueren Kennern bis 1300 oder gar bis 1250 hinaufzurücken. Selbst mit Dantes „Vita nuova" wird nichts wiedergeboren, sondern beginnt ein neues, dem Mittelalter entsprossenes Empfindungsleben.

Gerade in der italienischen Baukunst trat um 1250 der volle Bruch mit den antiken Erinnerungen ein, der bis gegen 1400 anhielt. Die Gotik war auch in Italien, wie seit Enlarts Forschungen feststeht, von Frankreich aus eingeführt, aber sie war hier von Anfang an in ihrer noch nicht völlig entwickelten Gestalt eingeführt worden; und die meisten italienischen Baumeister haben das entwickelte System der Hochgotik überhaupt nicht kennen gelernt; sie umhüllten ihre Baukörper nur lose mit gotischem Aufputz und suchten sie im übrigen nach ihrem eigenen Empfinden zu entwickeln. Außer dem Spitzbogen erinnern oft nur schematische Fialen, Krabben und Kreuzblumen an die nordische Gotik. Die Pfeilerkapitelle, die stärker mitsprechen als im Norden, sind nur selten mit dem natürlichen Zierlaub geschmückt, sondern bewahren noch öfter als die „Knospen" des Übergangsstils die alten vom Akanthus abgeleiteten Blätterschemen. Die Fenster, deren Maßwerk ins Flächenhafte gezogen wird, sind so weit entfernt davon, die Wandflächen, wie in der nordischen Hochgotik, ganz zu verdrängen, daß die Oberlichter der Mittelschiffe oft zu kleinen Rundfenstern zusammenschrumpfen. Dem Strebewerk der gotischen Kirchen Italiens aber fehlt mit den Strebebogen, die selten vorkommen, seine charakteristische Entwickelung. Gleichwohl werden Bogen von derselben Höhe kühner und weiter gespannt als im Norden; und Räume von derselben Ausdehnung werden mit einer geringeren Anzahl von Stützen überwölbt als dort; statt des Strebewerks treten

dann freilich, keineswegs vorteilhaft, Eisenstangen oder Holzbalken ein, die, wie Erinnerungen an den offenen Dachstuhl, die Pfeiler unterhalb der Bogen miteinander verbinden. An die Stelle der organischen Gotik tritt in Italien nach einer freilich oft mißbrauchten Wortprägung Burckhardts eben jetzt schon der Raumstil, der auf die Ausgestaltung der räumlichen Verhältnisse, die zu den Hauptaufgaben jeder Baukunst gehört, größeres Gewicht legt als auf die Folgerichtigkeit und Geschlossenheit der Konstruktion. Im Äußeren versagt diese Folgerichtigkeit vollends. Die Türme wachsen nicht nur nicht, wie im Norden, organisch aus der Westfassade der Kirchen hervor, sondern erheben sich wie die altitalischen Glockentürme nach wie vor als Bauten für sich neben den Kirchen. Die Westfassade aber bleibt ein nur lose der Innengestaltung angelehntes Schaustück für sich, die Schauseite im eigentlichen Sinne des Wortes, auf deren Belag mit weißem und farbigem Marmor es abgesehen war. Die italienische Gotik will also mit ihrem eigenen Maßstabe gemessen sein; betrachtet man sie unabhängig von ihren dem Norden entlehnten Einzelbildungen, so erscheint sie in ihren besten Leistungen beinahe als ein Stil für sich, der vom romanischen Stil zur Renaissance hinüberleitet.

Die Hauptherde, auf denen die Flammen der neuen italienischen Kunst sich entwickeln, stehen jetzt in Toskana und im benachbarten Umbrien. Freilich war die gotische Baukunst in Gestalt der burgundischen Frühgotik des Zisterzienserordens früher nach Unteritalien als nach Toskana verpflanzt worden. Die älteste gotische Kirche Italiens, die der Zisterzienserabtei Fossanuova zwischen Piperno und Terracina, wurde schon 1208 eingeweiht. Von Franzosen errichtet, schließt sie sich eng an die Abteikirche zu Pontigny in Burgund (S. 173) an. Einen Ausläufer dieser Richtung nach Norden bildet die 1218 gegründete Kirche S. Galgano in den toskanischen Maremmen; und der Einfluß der Dekorationsformen dieser Kirche läßt sich wenigstens bis Siena nach Toskana hinein verfolgen. Bald darauf traten die Franziskaner und Dominikaner das Erbe der Zisterzienser an; die Verbreitung des gotischen Stils in Italien ist ihr Werk; und die Bettelordenkirchen, die als Predigtkirchen auf eine gewisse Weiträumigkeit angewiesen waren, stellten zuerst die gotische Formensprache in den Dienst des italienischen „Raumstils". Die Mutterkirche der italienischen Gotik im engeren Sinne des Wortes ist S. Francesco in Assisi (1228—53). Die terrassenförmige Bodengestaltung bedingte die Anlage einer Unter- und einer Oberkirche. In ihrer ursprünglichen Anlage sind beide einschiffig mit schlichtem Querhaus und einfacher Apsis. Die schwere, massige Unterkirche wirkt noch romanisch. Die in edlen Verhältnissen emporsteigende Oberkirche aber zeigt die Einzelformen der nordischen Gotik. Von außen erinnern die rundturmartigen Strebepfeiler an südfranzösische Beispiele. Die kahle Giebelfassade aber erscheint mit ihrer Fensterrose über spitzbogigem Doppelportal echt italienisch. Vasaris Fabel, ein Deutscher habe diese Kirche erbaut, ist schon durch Thode widerlegt worden; zu einem Nationalheiligtum der italienischen Kunst aber wurde sie durch die Wand- und Deckengemälde, die sie schmücken.

Als Baumeister der nächsten Kirchen, die wir betreten, werden einige jener großen Künstler genannt, die wir unter den Bildhauern und Malern kennen lernen werden. An ihrer Spitze steht der Bildhauer Niccolò Pisano (gest. 1280), den Vasari freilich mit Unrecht als Erbauer zahlreicher Kirchen nennt; unter seinen Gesellen aber ragen Arnolfo di Cambio (gest. 1301 oder 1302) und Giovanni Pisano (gest. 1328), der Sohn Niccolòs, auch als Baumeister hervor; und auf Giovanni folgt Andrea Pisano (gest. 1348) mit seinen Söhnen Tommaso und Nino; aber auch die führenden Maler der Zeit, wie Giotto (gest. 1337), Orcagna (erwähnt 1344—77) und Agnolo Gaddi (gest. 1396), treten uns als feinfühlige gotische Architekten entgegen.

Bleiben wir zunächst bei den **Kirchen der Bettelorden**, so fällt uns auf, daß neben den völlig eingewölbten Predigthäusern der Franziskaner und Dominikaner gerade einige der späteren und reiferen Bauten dieser Art im vollsten Widerspruch zum innersten Wesen der Gotik noch als flachgedeckte Riesensäle erscheinen. Das Querhaus legt sich noch T-förmig vor das Langhaus, und zu beiden Seiten von der etwas vorspringenden, gerade oder vielseitig geschlossenen mittleren Chornische zieht sich eine Reihe viereckiger Kapellen an der Ostmauer entlang.

Das älteste gotische Gotteshaus in **Florenz** ist die Dreifaltigkeitskirche (S. Trinità), die, um 1250 errichtet, von Vasari irrtümlich auf Niccolò Pisano zurückgeführt wird. Ihr zisterziensischer Ursprung ist noch erkennbar. Ein breites, kaum vorspringendes Querschiff legt sich vor die fünf ursprünglich nicht durch Kapellen verbauten, ihrer Höhe und Breite nach abgestuften Langhausschiffe. Jenseits des Querhauses liegt jedem Schiffe eine gerade geschlossene, viereckige Chorkapelle gegenüber. Die Kreuzgewölbe werden von schlanken Viereckpfeilern getragen. Die Raumwirkung ist leicht und edel. Als Hauptbau der Dominikaner in Florenz folgte dann (1278—1350) S. Maria Novella (Abb. oben), die schöne dreischiffige, ganz mit Kreuzgewölben bedeckte Basilika, die Michelangelo seine Braut nannte. Ihre Baumeister waren die Predigermönche Fra Sisto und Fra Ristoro. Die Chorkapelle ist gerade abgeschnitten. Die feingegliederten Pfeiler bestehen aus breiten Halbsäulen vor einem vierseitigen Kern, dessen Ecken abgeschnitten worden. Nur die unteren Teile der reichen, mit schwarzem und weißem Marmor inkrustierten Schauseite gehören diesem Zeitraum an. Als Hauptbau der Franziskaner in Florenz aber erhob sich seit 1294 nach den Plänen Arnolfo di Cambios in klarer, herber Größe die Kreuzkirche (S. Croce). Mit Ausnahme der im halben Achteck geschlossenen mittleren Chorkapelle, die sich aus der gerade abgeschlossenen Flucht zehn kleinerer Chorkapellen hervorhebt, ist keiner ihrer Räume gewölbt. Durch keine konstruktive



Das Innere von S. Maria Novella in Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Notwendigkeit beengt, konnte der Raumstil sich hier daher entfalten. Die Stützen sind wenig verzierte Achteckpfeiler von herber Kraft. Die Verhältnisse als solche aber, auf die in der Baukunst fast alles ankommt, wirken hier Wunder.

In Siena gehören sowohl S. Francesco wie S. Domenico zu jenen einschiffigen, mit offenem Dachstuhl bedeckten Anlagen, die man als „Riesenscheunen" bezeichnet hat; und auch in Pisa gehört die Kirche S. Francesco (jetzt Museum) trotz ihres gewölbten Chores in die gleiche Klasse nüchterner Predigerkirchen; doch besitzt Pisa ein paar kleine gotische Bauten, wie S. Caterina und S. Maria della Spina, die von der Pracht der italienischen Marmordome dieser Zeit abgeleitet sind.

Daß die gotischen Dome Italiens einer höheren Kunststufe angehören als die Bettelordenkirchen, die ihnen vorausgegangen, versteht sich von selbst. Sind die reichen Städte, deren Bürger anfingen, Fürsten zu gleichen, doch meist die eigentlichen Bauherren dieser Hauptkirchen; und rief die Eifersucht, die zwischen den benachbarten städtischen Gemeinden herrschte, doch auch jenen edlen Wettstreit auf künstlerischem Gebiete wach, der zu den höchsten Leistungen anspornt. Voran steht der Dom von Siena, der zunächst durch seine 1284 von Giovanni Pisano entworfene, in dunklem, hellem und rotem Marmor strahlende, ganz von bildnerischem Leben erfüllte Prachtfassade ins Auge fällt. Ein Versuch, sie Giovanni abzusprechen, ist gescheitert. Ihren oberen Abschluß bilden, ihren drei Portalen mit leichter Verschiebung entsprechend, drei Giebel, von denen der mittlere die anderen mächtig überragt. Giebeldreiecke überragen auch die Rundbogen ihrer Portale. Von Spitzbogen durchbrochene Eckpfeiler aber fassen ihre Seiten ein. Unbekümmert um diese Schauseite stellt das Innere eine dreischiffige Basilika dar, deren Chor jenseit des mehrschiffigen Querhauses wie eine Fortsetzung des Vorderhauses wirkt. Unregelmäßig und später erst dem Grundriß aufgezwängt ist die sechseckige, von der zu Pisa beeinflußte Mittelkuppel. Daß seit 1259 die Mönche von S. Galgano (S. 350) die Bauleitung hatten, ist die beste Erklärung für die Übernahme mancher burgundisch-frühgotischen Einzelformen. Die unruhige Inkrustierung des Inneren mit Wechselschichten weißen und dunklen Marmors aber stammt natürlich aus Pisa (S. 149). Übrigens herrscht der Rundbogen über den mit Halbsäulen besetzten Viereckpfeilern; und erst die Seitenschiffwände mit ihren feinfühlig angeordneten Spitzbogenfenstern lenken wirklich ins gotische Fahrwasser ein.

Mit dem Prachtbau von Siena hat das Innere des schon vor 1285 begonnenen Domes von Orvieto, das einer altchristlichen Säulenbasilika mit offenem Dachstuhl gleicht, keine Ähnlichkeit. Die Fassade von Orvieto (Taf. 34) aber, deren Geschichte Fumi geklärt hat, ist offenbar eine jüngere, sinnigere Schwester der von Siena. Seit 1310 leitete Lorenzo Maitani von Siena ihren Bau. Auch ihren drei Hauptgiebeln entsprechen drei Portalgiebel. Nur das Mittelportal aber ist noch rund; über den Seitentüren ragen schlanke, mit schlichtem Stab- und Maßwerk gefüllte Spitzbogenfenster in die Ziergiebel hinein. Im übrigen ist das überquellende plastische Leben der Fassade von Siena in Orvieto ins Flächenhafte und Farbige umgedeutet. Die Bildnerei der unteren Hauptpfeiler besteht aus Reliefs; die Giebel- und Wandfelder sind mit farbigen, nur zum Teil noch dem 14. Jahrhundert angehörigen Mosaikbildern auf strahlendem Goldgrund geschmückt.

Kehren wir von den Bauten zu den Baumeistern zurück, so müssen wir als Giovanni Pisanos Hauptwerk (1278—83) den großartigen Friedhofbau des Campo Santo in Pisa nennen. Es ist eine gewaltige rechteckige, mit offenem Dachstuhl bedeckte Umgangshalle, eine

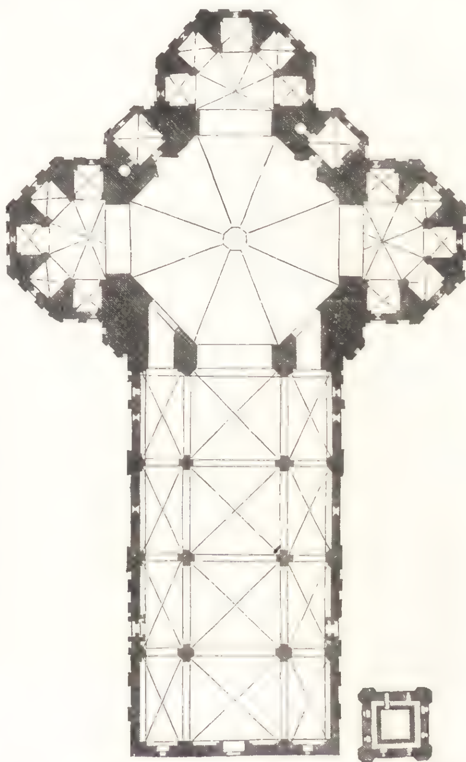


Taf. 34. Die Fassade des Domes von Orvieto.

Nach H. Köhler, „Polychrome Meisterwerke“ (Leipzig 1880).

Art Kreuzgang, der sich um einen offenen grünenden Mittelraum herumzieht. Nach diesem öffnet sie sich mit sechs Rundbogentoren und 56, nur durch Zwischenpfeiler voneinander getrennten mächtigen Rundbogenfenstern, deren Rundung mit edlem gotischen Maßwerk gefüllt ist. Die gewaltige künstlerische Wirkung liegt in der ernsten Größe der Verhältnisse.

Arnolfo di Cambio aber setzte in Florenz seiner Franziskanerkirche (S. 351) zunächst den Dom S. Maria del Fiore an die Seite, der alle Kirchen Italiens in den Schatten zu stellen bestimmt war (Abb. unten). Der Bau wurde ihm 1296 übertragen, aber erst lange nach seinem Tode mit mannigfachen Umgestaltungen vollendet. Die ganze florentinische Künstler- und Bürgerschaft hatte dreinzusprechen. Von 1334—36 leitete der große Maler Giotto di Bondone, auf den auch der erste Entwurf des berühmten Glockenturms (Abb. S. 354) zurückgeht, den Bau. Zwischen 1357 und 1366 entstand das Langhaus in seiner jetzigen Gestalt, auf die Francesco Talenti den Haupteinfluß hatte; 1367 aber wurde durch eine große Künstler- und Laienkommission der Plan des östlichen Zentralbaues festgestellt, an dem bis tief ins 15. Jahrhundert hinein gearbeitet wurde. Die Errichtung der Kuppel (1420—34) durch Filippo Brunelleschi gilt sogar als eine der ersten Großtaten der Frührenaissance auf dem Gebiete der Baukunst. Wenn der Dom von Florenz noch heute zu den Wunderwerken der Welt gerechnet wird, so hat er das freilich zunächst seinem Glockenturm und seiner Kuppel zu verdanken, deren große, reine Linien weithin das schimmernde Arnotal beherrschen. Der Eindruck des Inneren ist zwiespältig. An das mächtige, spitzbogig gewölbte dreischiffige Langhaus, dessen hohes Mittelschiff aus vier gewaltigen quadratischen Jochen von unerhörter Spannweite besteht, schließt sich, Chor und Querhaus vertretend, ein dreiflügeliger, von achteckiger Kuppel überragter Zentralbau an. Das Langhaus bleibt trotz der oft getadelten, auf Kragsteinen ruhenden Galerie (Abb. S. 383), die sich unorganisch über den Gewölbeansätzen entlangzieht, ein Bau von schlichter Kraft und Größe, dessen vorbildlich gegliederte, mit breiten Blattkapitellen geschmückte Viereckpfeiler stark genug erscheinen, die mächtigen Bogen, die von ihnen aufsteigen, zu tragen. Der dunkle Kuppelraum aber leidet vor allen Dingen darunter, daß nur vier seiner acht Seiten sich öffnen, wogegen die anderen, nur von kleinen Durchgängen zu Nebenräumen durchbrochen, in starrer Geschlossenheit zu der Kuppel emporstreben.



Der Grundriß des Domes zu Florenz. Nach W. Lübke.

An dem berühmten Glockenturm aber offenbarten nacheinander Giotto, Andrea Pisano und Francesco Talenti, unter dem er 1358 vollendet wurde, ihren Sinn für edle Verhältnisse, anmutige Marmorinkrustierung und feine bildnerische Einzelheiten. Die höheren Stockwerke

sind nicht eingezogen, werden aber durch die größer werdenden Fensteröffnungen erleichtert. Der Spitzhelm, den Giotto geplant zu haben scheint, kam nicht zur Ausführung; aber gerade durch seinen wagerechten Abschluß kennzeichnet dieser vornehme Turm die italienische Gotik.

Weniger lehrreich sind die übrigen Dome Toskanas und Mittelitaliens. Der Umbau des Domes von Prato (seit 1317) war noch ein Werk Giovanni Pisanos; im Dom von Lucca, dessen Pfeiler gotisch im Sinne derer des Domes von Florenz sind, tritt überall der Kern des alten romanischen Baues unter der gotischen Hülle hervor; der Dom von Perugia



Der Dom zu Florenz mit seinem Glockenturm (links). Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 353.

aber, der die einzige italienische Kirche dieses Zeitraums mit drei gleichhohen Schiffen (Hallenkirche) ist, mahnt an die nordische Herkunft der Gotik.

Den toskanischen Städten, deren Gemeinden bei aller Kirchlichkeit tat- und genußkräftig den weltlichen Dingen zugewandt waren, fehlte es neben den Gotteshäusern aber auch nicht an weltlichen Prachtbauten; und mit den Kanzeln, Altären und Grabmälern im Inneren der Kirchen wetteifern geschmackvolle Brunnen auf den Plätzen der Städte in der Ausbildung einer gotischen Kleinarchitektur. In Florenz schuf Arnolfo di Cambio 1299—1301 den vorderen Teil des Rathauses (Palazzo vecchio oder della Signoria). Ernst und trotzig, von gotischen Doppelfenstern in Rundbogenumrahmungen durchbrochen, streben seine Mauern in drei Stockwerken empor; das vierte bildet der auf Kragsteinen vorspringende, gezinnte Wehrgang; schlank aber steigt der vierseitige Glocken- und Wachtturm, zu spröder, aber mächtiger

Einheit mit ihm verbunden, über ihm gen Himmel. Ähnlich wirkt von außen das alte Gerichtsgebäude (jetzt Nationalmuseum), der Palazzo del Podestà oder del Bargello, dessen 1333 bis 1345 ausgeführter Hof durch seine kräftige Pfeilerhalle und seine stilvolle Freitreppe ausgezeichnet ist. Als offene Kornhalle wurde seit 1337 der unter dem Namen Or San Michele bekannte Rechteckbau aufgeführt, der 1366—1404 von innen zu einer Kirche mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern umgestaltet wurde. Kaum noch gotisch aber wirkt die 1352—58 errichtete zierliche und reich verzierte rundbogige Eckhaushalle des Bigallo, eines Bruderschaftshauses, in dem die Findelkinder ausgestellt wurden. Vollends in die Folgezeit voraus weist die Loggia della Signoria oder Loggia dei Lanzi, eine offene Festhalle, die sich, von Orcagnas Vater Benci di Cione, Orcagna selbst und Simone Talenti erbaut, in drei weiten Rundbogen nach dem Rathausplatze öffnet. Die Gesamtwirkung ist nichts weniger als gotisch; aber die Pfeiler sind die für den Dom von Florenz erfundenen klassischen Pfeiler der italienischen Gotik; und gotisch sind die Doppeldreipässe in den Bogenzwickeln, gotisch ist die Balustrade, die, von Konsolen getragen, den mächtigen Bau oben abschließt.

Die burgartigen florentinischen Wohnhäuser dieser Zeit, die meist in rohbehauenen Bruchsteinen (Rustica) aufgeführt wurden, sind, wie schon Jakob Burckhardt bemerkt hat, lehrreich für die Entwickelungsgeschichte dieser Bauart. Die Quadern blieben manchmal zunächst aus Mangel an Mitteln und Zeit unbehauen; nur an den Fugen glättete man die Ränder; den dadurch entstehenden Eindruck wußte man dann später, zugleich die Rustikamauern ihrer Derbheit und Rauheit nach in den verschiedenen Stockwerken gegeneinander abstufend, zu gewollter Wirkung zu steigern. Die schlichten, oft achteckigen Pfeiler der Höfe bleiben manchmal durch Rundbogen verbunden. In den Fenstern aber herrscht der Spitzbogen; und nicht selten treten die Kranzgesimse oder die ganzen Obergeschosse auf spitzbogigen Kragsteinfriesen aus der Mauerfläche hervor. Die Paläste der Spini, Castellani, Davanzati und Quaratesi sind charakteristische Beispiele dieser Art. Der Hof des Palazzo Conte Bardi mit seinen Palmblattkapitellen an Rundsäulen, die sich auf attischen Basen erheben, leitet schon in die Empfindung der Renaissancezeit hinüber. Noch besser erhalten als in Florenz aber sind eine Reihe mittelalterlicher Paläste in Siena. Weiträumiger, heiterer und höher ist das aus Backstein errichtete Rathaus von Siena (1288—1309) als der Palazzo Vecchio von Florenz, dessen Grundformen es wiederholt; und festlicher als die florentinischen Burghäuser wirkt der Palazzo Buonsignori in Siena, ein Backsteinbau, dessen beiden Obergeschosse von sieben dreiteiligen Spitzbogenfenstern durchbrochen und durch einen mächtigen, auf vorspringendem Spitzbogenfriese ruhenden Zinnenkranz bekrönt werden. Von den malerisch wirksamen Spitzbogenbrunnen Sienas aber sei die von einer dreibogigen Halle überbaute Fontebranda hervorgehoben, die noch dem 13. Jahrhundert angehört. In Perugia, der hochgelegenen anmutigen Hauptstadt Umbriens, ist das Rathaus (seit 1281) ein glatter Quaderbau mit geschmackvoll umrahmten Gruppenfenstern und mit klassischem Rundbogenportal von 1340, in dem antike Erinnerungen sich noch oder schon wieder mit gotischen Einzelzieraten vermischen; von besonderer Schönheit aber ist hier der wirklich von Niccolò Pisano gezeichnete, in drei Schalen übereinander aufgebaute Brunnen (Fonte maggiore) von 1287.

Auch Pistoja und Lucca, Orvieto und Viterbo sind durch Prachtpaläste dieses Zeitraums ausgezeichnet. Am einheitlichsten von allen aber hat die kleine, von 13 schlanken Türmen überragte Bergstadt S. Gimigniano ihre mittelalterliche Gesamterscheinung bewahrt. Ein Hauch ferner künstlerisch beseelter Zeiten weht durch ihre stille Gassen.

B. Die toskanische und mittelitalienische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts brach in den darstellenden Künsten Italiens ein heller Morgen an. Mit der Gewalt eines Naturschauspiels vollzog die künstlerische Entwickelung sich besonders in Toskana. Früher noch als die Malerei schritt die Bildnerei hier in neuen Bahnen voran. Der Bahnbrecher war Niccolò Pisano (um 1215 bis 1280); den kraftvollsten Aufstieg bezeichnete sein Sohn Giovanni (um 1250 bis 1328). Ein zweites, jüngeres Geschlecht der Pisani aber, Andrea Pisano (1273—1348) mit seinen Söhnen Tommaso und Nino, beherrschte die toskanische Bildnerei des 14. Jahrhunderts, soweit nicht die großen Maler, wie Giotto und Orcagna, ihr ein besonderes Gepräge verliehen.



Die Marmorkanzel Niccolò Pisanos im Baptisterium zu Pisa. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 358.

Niccolò Pisanos Vater stammte aus Apulien; er selbst aber war, wie die von Polaczek gefundene Inschrift an seinem Brunnen in Perugia beweist, Pisaner; und aus toskanischen Vorstufen, wie den von Schmarsow erläuterten Bildwerken der Schauseite von S. Martino im benachbarten Lucca, heraus erklärt sein neuer Stil sich auch von selbst. Wohl scheint seine Kunst beim ersten Anblick als ein mächtig zusammenfassendes Rückgreifen auf die Antike; aber die derb-antik dreinschauenden Gestalten seiner Frühwerke entnahm er zumeist den spätantiken Sarkophagen, die noch heute in seiner Vaterstadt stehen; ihre byzantinischen Anklänge erklären sich aus den byzantinischen Erinnerungen in den Werken seiner toskanischen Vorläufer; und vor allen Dingen bricht sich in seinen Schöpfungen, zunächst in Nebendingen, bald aber auch in Hauptgestalten, die neue

Naturanschauung Bahn, der nicht erst seine Schüler zum Siege verhalfen. Crowe und Cavalcaselle, Schnaase, Hans Semper, Dobbert und Bode vertraten denn auch bereits die richtige Ansicht von der Bodenwüchsigkeit der Kunst Niccolòs. Dagegen verfechten in Italien Venturi und Bertaux, in Deutschland P. Schubring und O. Wolff die Lehre vom unteritalischen oder gar byzantinischen Ursprung seines Stils, den anderseits Marcel Reymond unter Zustimmung Hiazintows aus der französischen Hochgotik abzuleiten suchte. Neuerdings aber verteidigen z. B. Ludwig Justi und Andreas Möller wieder unsere Auffassung, die der wirklichen Größe des



Die Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel Niccolò Pisanos im Dom zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 359.

Meisters entspricht. Bedenkt man, daß in der Bildnerei ganz Europas um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine antikisierende Strömung hervortrat, die wir in Toskana so gut wie in Unteritalien, in Wechselburg und Bamberg so gut wie in Reims (S. 282) verfolgen konnten, so verliert die Streitfrage überdies ihre Zuspitzung. Angesichts der spätantiken Sarkophage lernte Niccolò sein mächtiges Hochrelief ausbilden, dessen Hauptfiguren fast rundplastisch hervortreten; ihnen sah er die sorgfältige Glättung des Nackten, die oft schwülstige Bauschigkeit der Gewänder, die Arbeit mit dem Bohrer ab. Auf sie geht aber auch die Überfüllung seiner Bildtafeln mit sich drängenden Figuren und die Großköpfigkeit seiner oft untersetzten Gestalten zurück. Vor allen Dingen verstand Niccolò Pisano es, die innere Größe der alten Göttergestalten durch den Schleier des Verfalls hindurch zu erkennen und auf seine christlichen Heiligengestalten zu übertragen, die, ohne durch Heiligenscheine ausgezeichnet zu sein, nur durch die Macht ihrer Persönlichkeiten als Boten einer überirdischen Welt erscheinen.

Das früheste beglaubigte Werk Niccolò Pisanos ist die sechseckige Marmorkanzel im Baptisterium zu Pisa (Abb. S. 356), die 1260 vollendet wurde. Von einer Mittelsäule und sechs Ecksäulen, deren drei auf Löwen ruhen, wird der Marmorbau getragen. Gotisierend sind die Knospenkapitelle der Ecksäulen, gotisierend die runden Vierpaßbogen, die sie verbinden, gotisierend die roten Säulchenbündel, die oben die Brüstungsflächen trennen. Antik aber wirken gleich die sechs allegorischen Eckfiguren der Brüstung, nicht nur der Herkules, der Vertreter der „Stärke" (Abb. S. 359), in seiner klassischen, gedrungenen Nacktheit, sondern



Die Anbetung der Könige. Relief von Giovanni Pisanos Kanzel aus dem Dom zu Pisa, jetzt im Museo Civico zu Pisa. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 360.

auch die weiblichen Gewandfiguren, wie die thronende Gestalt, die durch eine Tafel mit der Kreuzigung als die Fides, der Glaube, gekennzeichnet ist. Die Hauptbildwerke sind die großen Reliefs der fünf Brüstungsflächen; an der sechsten Seite führt die Treppe hinauf. Im ersten Felde sind die Verkündigung und die Geburt des Heilands kunstvoll zu einer Darstellung vereinigt, aus der die junonische Gestalt der Gottesmutter zweimal alles beherrschend hervorblickt. Von großartiger einheitlicher Geschlossenheit sind die beiden Reliefbilder der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel. In der „Kreuzigung" hängt der Heiland in so gewaltigen Formen am Kreuz, als sei Niccolò ein unmittelbarer Vorläufer Michelangelos gewesen. Das Weltgerichtsbild der fünften Seite aber weist durch seine unruhigere Gesamtwirkung auf die Regungen des neuen Naturgefühls hin, das schon in Einzelheiten der übrigen vier Darstellungen hervorbricht. — Jedenfalls jünger als diese Kanzelreliefs sind die reifsten

Bildwerke am Portal des Martinsdoms zu Lucca, die Verkündigung, die Verehrung der Hirten, die Anbetung der Könige und — im Giebelfeld — die Abnahme vom Kreuze, die wir nur als Schularbeiten ansehen. Glatter in der Erzählungsweise als die Kanzelreliefs treten uns dann innerhalb des antikisierenden Grundgefühls auch die 1267 vollendeten Reliefdarstellungen aus dem Leben des hl. Dominicus an dessen Marmorsarkophag (Arca di San Domenico) in seiner Kirche zu Bologna entgegen. Wir wissen, daß Niccolòs Schüler Fra Guglielmo dell' Agnello aus Pisa hier sein Mitarbeiter war; und es scheint, als habe der Meister diesem den Hauptanteil an der Ausführung überlassen.

Mit mehreren Gehilfen, von denen wir Arnolfo di Cambio (S. 353) bereits kennen, schuf Niccolò dann zwischen 1266 und 1268 sein zweites großes Hauptwerk, die Kanzel des Domes zu Siena, die achteckig anstatt sechseckig angelegt wurde und daher sieben statt fünf biblische Reliefdarstellungen enthielt (Abb. S. 357). Neu trat der bethlehemitische Kindermord hinzu, und dem Weltgericht wurden zwei Brüstungsseiten gewidmet. Es ist lehrreich, festzustellen, daß Niccolò selbst hier bereits ein Anderer, Modernerer geworden war. Die Gestalten sind naturwahrer, ihre Köpfe ausdrucksvoller, ihre Bewegungen lebendiger als in den gleichen Darstellungen zu Pisa; und selbstverständlich fehlt ihnen daher jene eigentümliche schlichte Römergröße, die die Kanzel von Pisa auszeichnet. Schülerhände sind hier deutlicher erkennbar als dort; aber die neue Auffassung muß doch vom Meister selbst, kann nicht etwa von seinem Sohn Giovanni ausgegangen sein, den als Anfänger an der Kanzel zu beschäftigen er die Erlaubnis erhielt.



Die „Stärke" Niccolò Pisanos von der Baptisteriumskanzel zu Pisa. Nach P. Schubring. Vgl. Text, S. 358 und 360.

Einen stärkeren Anteil hatte Giovanni jedenfalls neben Arnolfo di Cambio an dem letzten Werke Niccolòs, dem Großen Brunnen zu Perugia (1277—80, S. 355). Die untere, 24seitige große Brunnenschale ist mit 48, durch kleine Säulen getrennten Reliefs geschmückt, die das ganze Wissen der Zeit verkörpern. Am oberen Becken aber stehen 24 kleine Standbilder von Gestalten des Alten und Neuen Testaments auf Konsolen unter Baldachinen. Die schönsten und lebendigsten von ihnen rühren unzweifelhaft von Giovanni Pisano her. Im Widerspruch zu anderen Forschern aber bleiben wir dabei, daß die Entwickelung Giovannis sich nicht im Gegensatz zu Niccolò, sondern unter dessen eigener Verantwortlichkeit vollzog.

Niccolò selbst steht wirklich an der Spitze der Entwickelung. Von seinen schon genannten Hauptschülern ist Arnolfo di Cambio (1232—1301 oder 1302) wohl als Baumeister (S. 353) noch größer gewesen denn als Bildner. Als solcher aber schuf er z. B. in seinem Grabmal des Kardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto das Vorbild jener Denkmäler, die den Verstorbenen auf seinem Lager zeigen, vor dem Chorknaben oder Engel den Vorhang zurückschlagen, während darüber der Lebende von Heiligen der Madonna empfohlen wird. Der zweite Hauptschüler Niccolòs, Fra Guglielmo dell' Agnello aus Pisa (um 1228 bis nach 1313), aber meißelte um 1270 selbständig in seinem glatteren, schlichteren Stil die vierseitige Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja, deren zehn Brüstungsreliefs dem Leben des Heilands das Marienleben gesellen. Auch er steht noch halb im Banne der Antike, die er im Sinne der römischen Sarkophagkunst zu beleben versteht.

Weitaus der größte von Niccolòs Schülern aber war sein Sohn Giovanni Pisano (um 1250 bis um 1328). Nicht mehr an der pisanischen, sondern an der sienesischen Kanzel seines Vaters erzogen, gehörte Giovanni zu den ersten, die bewußt mit der antiken Überlieferung brachen, um sich auf den Boden der Natur zu begeben. An die Stelle der kurzen, gedrungenen Gestalten der pisanischen Kanzel seines Vaters traten schlanke, sehnige, in Köpfen und Gliedern von starkem Eigenleben erfüllte Männer und Frauen. An die Stelle der klassischen Ruhe trat lebhafter, leidenschaftlicher seelischer Ausdruck in Köpfen und Gebärden. An die Stelle der großartig einfachen Erzählung trat bewegtes äußeres Leben. Seine Reliefs sind noch überfüllter als die seines Vaters; aber sie sind räumlich auch großartiger zusammengefaßt. Um die Entwickelungsgeschichte Giovanni Pisanos haben sich besonders Supino, Max Sauerlandt und Ludwig Justi erfolgreich, wenn auch zum Teil mit verschiedenen Ergebnissen bemüht. Am Brunnen von Perugia (S. 359) scheinen unten die Reliefs der „freien Künste“, scheint oben das anmutig bewegte, von breiter Gewandung umflossene Sitzbild der Roma sein Werk zu sein. An der prachtvollen Domfassade zu Siena, die Justi für Giovanni zurückerobert hat, gehören die Kolossalstatuen der Propheten und Sibyllen (um 1290), die von Grund aus neue Erfindungen sind, zu den gewaltigsten Schöpfungen des Mittelalters. Seine Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (1301 vollendet), die sich äußerlich an die Kanzel seines Vaters in Pisa anschließt, zeigt in den Eckfiguren wie in den Brüstungsreliefs den Übergang von gemessenen zu immer freieren Bewegungen, von stilvoll breitem zu natürlicherem, enger gefälteltem Wurf der Gewandung. Seine Domkanzel in Pisa (1303—1311; Abb. S. 358), die später abgebrochen wurde, jetzt aber im Museo Civico zu Pisa erstanden ist, zeigt dann den neuen Stil in seiner glänzendsten Entfaltung. Um sich des Gegensatzes zwischen Niccolòs und Giovannis Stil bewußt zu werden, vergleiche man nur nach Schubrings Zusammenstellung die „Stärke“ von Niccolòs mit der „Stärke“ von Giovannis Kanzel (Abb. S. 359 und nebenstehend). Die Gestalten der Sibyllen, von denen zwei ins Berliner Museum geraten sind, aber wirken beinahe wie die Ahnfrauen ähnlicher Gestalten Michelangelos.



Die „Stärke“ Giovanni Pisanos von der ehemaligen Domkanzel zu Pisa. Nach P. Schubring.

Giovannis Einzelstandbilder der Madonna, deren ovalköpfige, schmaläugige Typen Schule machten, vergegenwärtigen uns, in richtige Entstehungsfolge gebracht, ebenfalls die Entwickelung seines Stils. Auf die ruhige, gemessene Marmormadonna des Domes zu Prato, die Justi schon um 1275 ansetzt, folgt doch wohl erst später die freier bewegte Madonna des Berliner Museums. Die „gotische Biegung“, die der Zeitgeist auch ihm eingab, entwickelt sich in seinen Portalmadonnen am Camposanto und am Baptisterium und tritt fast erschreckend in seiner Elfenbeinstatuette von 1299 (nicht 1310) in der Domsakristei zu Pisa hervor. Am reinsten und selbständigsten aber wirkt sein Marienstandbild an der „Arena“ zu Padua.

Giovanni Pisanos bildnerischer Stil blieb mit seiner unmittelbar dem Leben entlehnten Erzählungsweise der ganzen toskanischen Kunst des 14., ja des 15. Jahrhunderts unverloren. Die Kunstgeschichte feiert den Meister mit Recht als einen ihrer Helden. Giotto, der große Maler

(um 1267—1337), aber hat nicht nur den Glockenturm von Florenz, sondern auch die beiden untersten Reihen biblischer und allegorischer Reliefdarstellungen entworfen, die ihn in kleinen Vieleck- und Rautenfeldern umziehen. Ihrer Ausführung nach gehören diese jedoch zumeist dem großen Andrea Pisano an, der die Arbeit nach Giottos Tode weiterführte: in der unteren Reihe z. B. die Erschaffung Adams, die Erschaffung Evas, die Erfindung des Ackerbaues und der Spinnerei, das Hirtenleben, die Musik, die Schmiedekunst, der Weinbau u. s. w.; in der oberen Reihe im Westen die sieben Kardinaltugenden, im Süden die sieben Werke der Barmherzigkeit, im Osten die sieben Seligpreisungen, im Norden die sieben Sakramente. Die sitten- und wirtschaftsgeschichtliche Entwickelung des Menschengeschlechts ist hier in formen- und stilreinen,



Zwei Felder von Andrea Pisanos südlicher Bronzetür des Baptisteriums zu Florenz: Die Juden vor dem Gefängnis Johannes' des Täufers und Die Predigt Johannes' des Täufers. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

mit wenigen Figuren ausdrucksvoll gestalteten Reliefbildern veranschaulicht. Gerade Andrea Pisano (1273—1348 oder 1349) gehörte zu den beherrschenden Größen seiner Zeit. Vor allen Dingen trug er die Bildnerei der Pisaner nach Florenz, wo er 1330 sein Hauptwerk, die herrliche Bronzetür, modellierte, die jetzt die Südtür des Baptisteriums schmückt. Von ihren 28 gotisch umrahmten Feldern zeigen die vier unteren die thronenden Tugenden, die übrigen aber Darstellungen aus dem Leben Johannes' des Täufers (Abb. oben). Der überfüllt-malerische Reliefstil Giovanni Pisanos ist hier vollständig überwunden. Das Relief ist echter und flacher; mit wenigen, in reinen Verhältnissen gezeichneten, schlicht, aber sprechend zusammengefügten Figuren, denen nur die notdürftigsten Hintergrundsandeutungen beigegeben sind, wird hier außerordentlich anschaulich erzählt. Klarheit, Anmut, Milde ist die Losung. Der Idealstil des 14. Jahrhunderts herrscht hier in edler, abgeklärter Schönheit. Aber auch von Andreas' Söhnen Tommaso und Nino haben sich einige beglaubigte Werke erhalten, von denen die Madonnen des Nino in S. Maria Novella in Florenz und in

S. Maria della Spina zu Pisa eine eigenartige Weiterbildung bekunden, insofern sie das Menschliche in volkstümlichem, sittenbildlichem Geiste betonen.

Zum Abschluß bringt den gotischen Stil in Florenz auch auf dem Gebiete der Bildnerei der Maler Andrea di Cione, genannt Orcagna (erwähnt 1344—77). Sein Hauptwerk ist der große Altaraufsatz von 1359 in Or San Michele zu Florenz. Der zierlichen gotischen Dekoration sind zahlreiche Halbfiguren allegorischer und biblischer Herkunft eingereiht. Reine, ernste, herbe Gestalten sind die zwölf Apostel oben an den vier Bogenecken; die acht Sockelbilder aus dem Marienleben beweisen, daß Orcagna im Relief die malerischere, reichere Kompositionsart Giovanni Pisanos mit der abgewogenen Ruhe Andrea Pisanos zu vereinigen verstand. Die Hintergründe schließen sich schon malerisch zusammen. Die einzelnen Geschichten sind mit giottesken Typen ernst und würdig, äußerlich ruhig und innerlich lebendig erzählt. Etwas Anziehenderes in der Art als das Relief der Geburt der Maria (Abb. nebenstehend) ist kaum geschaffen worden. Das große Hauptrelief der Rückseite stellt unten den Tod, oben die Himmelsherrlichkeit der Muttergottes dar. Trotz der Gestaltenfülle ist auch hier eine feinfühlige, von inniger Empfindung beseelte Ruhe gewahrt; und der Blick wird noch nicht durch allzu natürliche Durchführung vom Ganzen auf das Einzelne abgelenkt.



Die Geburt der Jungfrau Maria. Relief Orcagnas vom Altaraufsatz der Kirche Or San Michele in Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Zum Ende des 14. Jahrhunderts leiten uns die Rundrahmen mit den Tugenden an der Loggia de' Lanzi, die 1383—87 nach Zeichnungen Agnolo Gaddis (S. 350) ausgeführt wurden, leiten uns aber auch die Bildwerke herab, mit denen Simone Talenti, der Sohn Francescos (S. 353), Or San Michele versah. Die kleinen Standbilder in den inneren und äußeren Fensterfüllungen wirken als anmutige Zierstücke. Die Madonna von 1399 im linken Seitenschiff aber, die das Christkind auf ihrem Arm noch im Hemdchen zeigt, bringt uns durch die Allgemeinheit ihrer Formen doch zum Bewußtsein, daß ein noch energischerer Rückgriff auf die Natur, als er dem 14. Jahrhundert gegeben war, kommen mußte.

Daß Siena neben Florenz zwischen 1250 und 1400 die kunstreichste toskanische Stadt war, tritt in der Bildnerei weniger überzeugend hervor als in der Baukunst und der Malerei. Die großen Pisaner selbst hatten freilich auch der sienesischen Bildhauerei die Wege gewiesen:

Niccolò Pisano durch seine Domkanzel, Giovanni Pisano durch seine Domfassade, für deren bildnerischen Schmuck er, wie viel er auch selbst hinzugetan, natürlich zahlreiche Schüler beschäftigte. Diese verfielen hier jedoch bald der Weichheit und Flauheit; am bekanntesten ist durch Supinos Forschungen Tino di Camaino (gest. 1337), der um 1312—15 in Pisa fürs Camposanto ein nur bruchstückweise erhaltenes Denkmal Kaiser Heinrichs VII. schuf, nach 1321 das Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso mit dem Sitzbild des Verstorbenen für den Dom von Florenz ausführte, 1324 aber nach Neapel berufen wurde, wo er eine Reihe großer Königsgräber meißelte. Ein geschickter Durchschnittsmeister ist auch er nur.

Die mächtigste Leistung der sienesischen Schule des 14. Jahrhunderts bleibt der bildnerische Schmuck der Domfassade von Orvieto. Von Lorenzo Maitani (S. 352), der von 1310—30 Dombaumeister war, rühren wahrscheinlich auch die bildnerischen Entwürfe her. Ihre Ausführung aber überließ er seinen Söhnen und Schülern. Es handelt sich hauptsächlich um die großen, figurenreichen Reliefbilder, die die vier pfeilerartigen Wände zwischen und neben den drei Westportalen schmücken. Die fünf (größeren) Felder der äußeren und die zehn (kleineren) Felder der inneren Pfeiler werden nicht eben glücklich von den Zweigen des Stammbaumes umrahmt, der sie trägt. Am ersten Pfeiler kommt die Schöpfungsgeschichte, am zweiten die Geschichte der Propheten, am dritten das Leben des Heilands, am vierten das Weltgericht zur Darstellung. Zwischen der wachsenden Raumempfindung und dem Unvermögen, den landschaftlichen oder baulichen Hintergrund in richtigen Zusammenhang zu bringen, ist fast überall ein geistreicher Ausgleich gefunden. Die Einzelvorgänge sind naiv-anschaulich mit mehr malerischem als bildnerischem Gestaltungsvermögen erzählt; die Einzelgestalten, auch die nackten, sind hier und da schon von tadelloser Formenschönheit, fast immer wahr in ihren vielfach neuen Bewegungsmotiven, oft aber auch von jener glatten Anmut und Weichlichkeit, die die sienesische Kunst kennzeichnen.

C. Die toskanische und mittelitalienische Malerei von 1250 bis 1400.

Die italienische Malerei von 1250 bis 1400 läßt uns noch tiefer in die Seele dieses Zeitraums blicken als die Bildnerei. Hielt die Bildnerei des Nordens in dieser Zeit gleichen Schritt mit der des Südens, so übernahm auf dem Gebiete der Großmalerei der Süden, übernahm im Süden Italien, übernahm in Italien Toskana nach der Mitte des 13. Jahrhunderts widerspruchslos die Führung. Neben Dante, den großen florentinischen Dichter, stellte sich Giotto (um 1267—1337), der große florentinische Maler. Dantes „Göttliche Komödie" faßte die ganze mittelalterliche Weltanschauung noch einmal gewaltig zusammen und legte ihrer Gesamtform und ihren Einzelbeobachtungen nach dennoch den Grund zu der Anschauung des neuen Zeitalters, dem sie noch heute „modern" erscheint. In Dantes Freund Giotto aber erstand zum erstenmal seit der Zeit des klassischen Altertums eine mächtige, alles mit sich fortreißende künstlerische Persönlichkeit, die zum Pinsel griff, um der Welt die Geheimnisse des Genius zu offenbaren; und wenn Giottos Formensprache unseres Erachtens auch noch durchaus auf mittelalterlichem Boden steht, so streifte er ihr durch den gewaltigen Odem, mit dem er sie beseelte, doch alle zeitliche Bedingtheit ab.

Ist die Geschichte der spätmittelalterlichen Malerei Italiens in höherem Grade Künstlergeschichte als die der übrigen Länder, so müssen wir den persönlichen Anteil, den die großen Meister an ihrer Entwickelung genommen, auch den berechtigten Bestrebungen jüngerer Forscher gegenüber, das Werden ihrer typischen Formensprache aus gegebenen Vorbedingungen

heraus zu begreifen, nach wie vor in den Vordergrund rücken. Wir geben zu, daß der Stil der toskanischen Malerei dieses Zeitraums in seinen Anfängen durch die Mischung der vom Norden kommenden gotischen Strömung mit der „griechischen", d. h. byzantinischen Manier, die Italien überschwemmt hatte, mit bedingt war; wir erkennen an, daß selbst in Giottos Kunst sich neben den „gotischen" Zügen noch einzelne „byzantinische" Erinnerungen nachempfinden lassen; aber wir halten doch daran fest, daß die toskanische Großmalerei, durch geisteskräftige, mit eigenem Natur- und Lebensgefühl begabte Meister erzeugt, ihrem Gesamtcharakter nach weder nordisch-gotisch noch östlich-griechisch, sondern national-italienisch von reinstem Wasser ist. Aus dem Überwiegen der künstlerischen Persönlichkeiten in der Geschichte der italienischen Malerei dieses Zeitraums erklärt es sich aber auch, daß die Stilgrenzen der einzelnen Gattungen der Malerei sich jetzt vielfach verwischen. Einige der größten toskanischen Maler dieser Zeit haben Wandgemälde, Tafelbilder und Buchminiaturen gemalt; einige scheinen sogar früher Handschriftenbilder als Wandbilder gemalt zu haben; aber dies mit jüngeren Forschern dahin zu verallgemeinern, daß die neue malerische Stilbildung sich jetzt überall zunächst in der Handschriftenmalerei vollzogen habe, fehlt es uns an sachlichen Grundlagen. Richtig ist, daß die Buchmalerei, die sich am leichtesten von Land zu Land verbreitete, überall zur Stilbildung beigetragen und besonders die Tafelmalerei beeinflußt hat. Aber die Wandmalerei und Buchmalerei, die sich von Haus aus nebeneinander entwickelten, förderten sich auch von Anfang an wechselseitig. Die ikonographische Gestaltung der Geschichten der Bibel und der Heiligenlegende entsprang ohne Zweifel zum großen Teil der klösterlichen Handschriftenmalerei; die malerische Stilbildung aber, einschließlich der räumlichen Ausgestaltung der Bildfläche, fiel in weitem Maße der Wandmalerei zu. Die Säulenarkaden, Vorhänge und Teppiche der mittelalterlichen Hintergründe z. B. können nicht aus der Buchmalerei, sondern müssen aus der Wandmalerei stammen. Jedenfalls kann die Frage des Vortritts nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Die Geschichte der toskanischen Großmalerei dieses Zeitraums ist seit Ruhmors Forschungen, Milanesis Untersuchungen und Crowes und Cavalcaselles großartiger Zusammenfassung nach vielen Seiten hin vertieft und erneuert worden. In Italien sind Kenner wie Venturi, Supino und Hermanin, im höchsten Norden Forscher wie Tikkanen und Aubert an der Arbeit. Besonders in Deutschland aber haben sich auf diesem Gebiete neben Gelehrten vom Range Dobberts, Freys, Thodes, Wickhoffs, Schmarsows und Strzygowskis zahlreiche jüngere Kräfte hervorgetan. Wertvolle Untersuchungen verdanken wir Max Zimmermann, Schubring, Kallab, Dvořak und O. Wulff; zuletzt haben Rothes und Agnes Gosche sich der sienesischen, Suida und Georg Graf Vitzthum der florentinischen Trecentomalerei angenommen.

Des großen Florentiners Giotto großer florentinischer Vorläufer war **Cimabue** (**Cenno di Pepe**; um 1240—1303), den schon Dante als solchen gefeiert hatte. Als Cimabue um 1260 die Madonna (Abb. S. 365) schuf, die aus der Kirche S. Trinità in die Akademie zu Florenz versetzt worden, soll er nicht älter als zwanzig Jahre gewesen sein; doch zeigt diese Madonna im Vergleich mit den früheren und gleichzeitigen toskanischen Madonnenbildern, in denen, wie in der des Guido da Siena (S. 156), sich schon ein Hauch des neuen Lebens regte, die ganze Überlegenheit eines von einem großen Meister geschaffenen Kunstwerkes. Mutter und Sohn blicken schon in manchen gleichzeitigen toskanischen Muttergottesbildern nicht mehr, gerade von vorn gesehen, steif zum Bilde hinaus, sondern sind in liebevolle Beziehungen zueinander gesetzt. Ihren Typen und ihrer Farbensprache nach dagegen sind alle diese Goldgrund-Madonnen noch byzantinisch, selbst die des Cimabue. Aber neu ist der Stufenthron,

auf den Cimabue die Muttergottes setzt, neu ist das Motiv, daß Engel, kräftige, schlanke, langbekleidete, halbwüchsige Burschen mit Flügeln und Heiligenscheinen, den Thron Marias, dessen Seitenlehnen fassend, herabtragen; neu ist die weichere, vollere Modellierung gegenüber der noch schärfer betonten Umrißzeichnung verwandter Bilder, und neu ist das auf den schwellenden Lippen aller blühende, aus den tiefgründigen Augen aller sprühende innere Leben. Ein echtes späteres Madonnenbild Cimabues, das noch größer, freier, lebensvoller als das in der Akademie zu Florenz und doch deutlich aus diesem hervorgewachsen ist, befindet sich unter den Wandgemälden des Querhauses der Unterkirche des hl. Franz zu Assisi. Neben der Muttergottes steht hier der hl. Franziskus selbst. Cimabues Aufenthalt in Rom (1272), den Strzygowski nachgewiesen hat, lag jedenfalls zwischen diesem und jenem Bilde.



Madonna. Gemälde Cimabues in der Akademie zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 364.

Die Kirche des hl. Franz zu Assisi ist ein Heiligtum der Malerei. Alle Wände und Deckengewölbe ihrer Unter- und ihrer Oberkirche wurden mit Gemälden geschmückt. Da eröffnete sich für die Maler Mittelitaliens und Toskanas ein weites Feld der Tätigkeit. Da galt es, die neuen Legenden des jungen Heiligen in nie gesehene Bilder umzusetzen. Da galt es, das innige Naturgefühl des göttlichen Franz auch an den Wänden seiner Kirche nachzittern zu lassen. Wer die ältesten Maler gewesen sind, die im Langhaus der Unterkirche die Lebensgeschichten des Heiligen in Bilder bannten, wissen wir nicht. Sicher aber fiel Cimabue eine Hauptrolle bei der Ausschmückung der Oberkirche zu. Vor allen Dingen glauben wir, daß ihr Querhaus und ihr Chor unter seiner unmittelbaren Einwirkung ausgemalt wurden. An der Ostwand beider Querschiffe ist die Kreuzigung des Heilands dargestellt. Im übrigen ist der nördliche Kreuzarm mit Schilderungen aus der Apostelgeschichte, der Chor mit Bildern aus der Legende der heiligen Jungfrau, der südliche Kreuzarm mit Darstellungen aus der Offenbarung Johannis geschmückt; an den Gewölbekappen der Vierung aber schreiben die vier Evangelisten. Aus byzantinischen, römischen und toskanischen Elementen hat sich hier eine neue, noch keineswegs freie und formenreine, aber mächtige und eindringliche Kunstsprache entwickelt. Am gewaltigsten ist die stürmisch erregte Kreuzigung Christi im südlichen Kreuzarm, in der wir mit Thode ein eigenhändiges Meisterwerk Cimabues erkennen dürfen.

Die Bilderfolgen aus dem Alten und dem Neuen Testament an den Oberwänden des Langhauses aber sind nur Arbeiten seiner Schüler und selbständig aufstrebender jüngerer Künstler. Gegen Ende seines Lebens wurde Cimabue nach Pisa berufen, wo er in dem großen Apsismosaik die mächtige Christusgestalt schuf. Aber von seiner eigenartigsten Seite lehrt dieses glatte Mosaik uns den Meister nicht kennen, der seiner Zeit als kühner Neuerer erschien, bis er von Giotto überflügelt wurde.

Giotto di Bondone (um 1267—1337) wird von Vasari als Schüler Cimabues bezeichnet; und gerade wenn wir einerseits annehmen, daß Cimabue noch den Auftrag gehabt, jene biblischen Bilder der oberen Wandteile des Langhauses von S. Francesco zu Assisi auszuführen, die uns alle Übergänge vom „byzantinischen" zum „gotischen" oder zum „römischen" oder zum „toskanischen" Stil vor Augen führen, anderseits aber in den letzten und freiesten dieser Bilder (z. B. Isaak segnet Jakob) mit Thode und Zimmermann Jugendwerke Giottos erkennen, haben wir keinen Grund, mit manchen jüngeren Forschern an jener Angabe Vasaris zu zweifeln. Die Anklänge an den älteren römischen Freskenstil (S. 146), den einige von ihnen in diesen Oberwandbildern sehen, möchten wir jedenfalls nicht betonen. Unstreitig, wenn auch nicht völlig unbestritten, von Giotto gemalt ist erst die Folge von 28 Gemälden aus dem Leben des hl. Franziskus, die die unteren Wandteile desselben Raumes schmücken. Der Ansicht, daß gerade diese Gemälde die Herkunft Giottos aus einer Miniatorenschule beweisen, können wir uns nicht anschließen. Daß der junge Meister hier noch nicht zu der vollen monumentalen Ruhe seiner späteren Werke hindurchgedrungen, ist natürlich genug. Zunächst ist es ihm darum zu tun, jede einzelne Geschichte so natürlich und lebendig zu erzählen wie möglich, und es ist lehrreich, daß er dabei in der räumlichen Vertiefung der Bildfläche durch annähernd perspektivische Darstellung von Innenräumen und durch die Anordnung der Gestalten voreinander in diesem Jugendwerke weiter geht als in den reifsten Schöpfungen seiner späteren Zeit. Besonders deutlich tritt dies z. B. auf den Bildern der Predigt des hl. Franziskus vor Honorius III. und der Bestätigung des Ordens durch Innozenz III. hervor. Aber nur tastend und sprungweise ging Giotto in dieser Richtung voran. Die Zeit für eine folgerichtige Raumvertiefung im Flachbilde war noch nicht gekommen, und auch stilistisch siegte noch einmal die raumabschließende über die raumerweiternde Charakterisierung der Wandmalerei. Mit ihrem gleichmäßig blauen Hintergrunde, ihren goldenen Heiligenscheinen und Himmelsstrahlen, mit ihrer nebensächlichen und unorganischen Darstellung der höchstens zweigründigen Landschaften, mit ihrer Art, die Gebäude in der Regel, wie auf den Mysterienbühnen, durch Ausschaltung der Vorderwände und Einschaltung dünner Eckstützen von außen und innen zugleich darzustellen, stehen diese Fresken Giottos im ganzen noch auf mittelalterlichem Boden. Die perspektivische Linienflucht ist in den Gebäuden manchmal richtig empfunden, aber niemals völlig einheitlich durchgeführt. Der Licht- und Schattenfall richtet sich nach dem natürlichen Lichtfall der Bildwand. Die unnatürlichen Treppenfelsen, die gleich hinter dem Vordergrund der Landschaften aufzusteigen pflegen, gehen, wie Kallab gezeigt hat, über byzantinische Zwischenstufen auf altchristliche Vorbilder zurück. Natürlich ist auch von einer anatomisch richtigen Durchbildung der Menschenkörper noch keine Rede; aber die Beobachtung Giottos, der noch aus der Erinnerung und Vorstellung heraus malte, war so gründlich, daß wenigstens seine bekleideten Menschen uns in der Regel richtig gezeichnet und bewegt zu sein scheinen und auch die nackten Teile seiner Gestalten schon einen Anflug von rundlicher Helldunkelwirkung verraten. Die Manier der schwarzen Um- und Inrißzeichnung

hat hier doch schon wirklicher, wenn auch noch spröder Pinselmalerei Platz gemacht. Natürlich sind Giottos Kopftypen dementsprechend noch weit entfernt von dem individuellen Leben der Darstellungen des 15. Jahrhunderts. Besonders seine bartlosen, eirunden Jünglings- und Frauenköpfe mit ihren vollen Wangen, ihren hohen Backenknochen, ihrer geraden Stirn und leichtgebogenen Nase, die an die Giovanni Pisanos erinnern, sind schon, weil sie überall wiederkehren, nur als Typen, nicht als Einzelbilder anzusehen. Erst in späteren Schöpfungen des Meisters entwickelt sich, zunächst in den Nebenfiguren, eine größere Bildnismäßigkeit.

Allen zeitlich bedingten Schwächen dieses malerischen Stils stehen aber doch schon hier eine Reihe ewiggültiger Eigenschaften zur Seite, in denen wir die Morgenröte einer neuen Kunst begrüßen. Echter, lebendiger, überzeugender und zugleich einfacher, natürlicher und knapper, als Giotto erzählt, hat nie ein Maler zu erzählen verstanden. Jede überflüssige Gestalt, jede übertriebene Gebärde, jede überspannte Miene war ihm ein Greuel. Hell und klar war seine Farbengebung, ist auch in der Regel seine Auffassung der menschlichen Handlungen. Seine Fühlung mit der Natur bestand gerade in der treuen Beobachtung der Menschen, ihres Gesichtsausdrucks, ihrer Bewegungen, ihrer Haltungen. In diesen Dingen weiß er schon vortrefflich zu individualisieren. Wie köstlich stellt er die singenden Mönche in der „Weihnachtsfeier zu Greccio“, wie großartig den Trinkenden im „Quellwunder“ dar. Wie rührend aber auch gibt er die Vogelpredigt des hl. Franziskus, wie ergreifend die Lossagung des Heiligen von seinem Vater (Abb. oben), wie dramatisch sein Wunder vor dem Sultan wieder. Die Handlungen seiner Gestalten aus ihren Seelenzuständen abzuleiten und diese Seelenzustände überzeugend aus ihren Mienen und Gebärden sprechen zu lassen, hat Giotto schon in dieser Bilderfolge, die 1295 vollendet gewesen sein mag, vortrefflich verstanden.



Die Lossagung des heil. Franz von seinem Vater. Wandgemälde Giottos aus der Oberkirche zu Assisi. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Giottos Weiterentwickelung tritt uns dann zunächst in seinen beiden bedeutendsten früheren Tafelwerken vor Augen. Die große, um 1296 gemalte Madonna mit Heiligen und Engeln in der Akademie zu Florenz hat ihrer Anordnung nach noch die Madonnen Cimabues zur

Voraussetzung; aber eine anmutige Wechselbeziehung zwischen dem Christkind und den Heiligen und Engeln ist hergestellt; und eine neue, lichte, freudige Farbenharmonie führt uns auch hier, vom Goldgrund getragen, in ein Reich neuer Empfindungen. Zwei Jahre später malte Giotto, der um 1298 nach Rom berufen worden war, das große Altarwerk der Sakristei der Peterskirche, dessen vier Hauptbilder in reicher gotischer Architektur den thronenden Heiland, den thronenden Petrus, die Kreuzigung dieses Apostels und die Enthauptung des Paulus darstellen. Hier ist alles fest und groß, feurig und feierlich; und die ergreifenden Leidensszenen erinnern noch an die Franziskusbilder in Assisi. Dann aber erfolgte gerade in Rom der Umschwung in der Auffassung Giottos. Sein römisches Hauptwerk, das große Mosaikbild über dem Eingang der Peterskirche, das die sogenannte „Navicella" darstellt, das Schiff im Sturm und die Rettung des versinkenden Petrus durch den Heiland, zeigt die freiere monumentale Auffassung, die der Meister den frühchristlichen Mosaiken Roms verdankte; seiner Freskodarstellung des Papstes Bonifazius VIII. in der Laterankirche aber gebührt ein ehrenvoller Platz in der Entwickelungsgeschichte der italienischen Bildnismalerei.

Nach Florenz zurückgekehrt, schmückte Giotto hier um 1301 die Kapelle des Palazzo del Podestà (Bargello) mit einer prächtigen, leider fast völlig zerstörten Freskenfolge. An der rechten Seitenwand malte er Bilder aus der Legende der hl. Magdalena, an der Eingangswand die Hölle, an der gegenüberliegenden Altarwand das Paradies. Vom Paradies sind wenigstens jene Bildnisse Dantes und zweier Genossen gerettet, die schon die alten Schriftquellen rühmend hervorhoben. Dante ist noch jugendlich, ein Jahr vor seiner Verbannung aus Florenz, dargestellt. Seine feinen Züge verraten trotz ihrer Übermalung den Fortschritt, den Giotto in der Erfassung der Sonderzüge gemacht hatte.

Die höchste Entwickelung seiner reifen Manneszeit offenbaren dann die Fresken der kleinen Kirche S. Maria dell' Arena zu Padua, die Giotto zwischen 1305 und 1307 ausführte. In drei Reihen übereinander stellte der Meister an den Langwänden der einschiffigen Kirche und zu beiden Seiten des Triumphbogens vor dem Chor die Geschichten der hl. Jungfrau und des Heilands dar; darunter grau in grau an den gemalten Sockelpfeilern, rechts vom Eingang die sinnbildlichen Gestalten der sieben Tugenden, links die der Laster; an der Eingangswand selbst aber das Jüngste Gericht und gegenüber am Bogen Christus in der Herrlichkeit. Diese Gemäldefolge ist eins der gewaltigsten Denkmäler der Kunstgeschichte. Alle früheren Darstellungen des Marienlebens und des Christuslebens verblassen ihr gegenüber zu schattenhaften Schemen. Giottos Jugendstil, wie er sich in den Franziskusbildern zu Assisi offenbarte, ist hier freilich nicht durch einen ganz neuen Stil ersetzt. Aber alle guten Eigenschaften seines früheren Stils erscheinen hier gesteigert, die Gesichtszüge vergrößert, ja immerhin durch knochigere Gestaltung persönlicher ausgebildet, ihr seelischer Ausdruck verstärkt, ihre Modellierung mit Licht und Schatten wirkungsvoller aufgehellt. Selbst das perspektivische Gefühl zeigt im einzelnen eine Zunahme. Folgen die Heiligenscheine im Gegensatz zu den von vorn gesehenen Scheiben der Franzlegende zu Assisi hier doch bereits annähernd den Bewegungen der Gestalten und ihrer Köpfe. Im ganzen aber sind hier die Versuche, allgemeine Tiefenwirkungen zu erzielen, zugunsten einer flächenhafteren, großzügiger und monumentaler wirkenden Breitenentfaltung aufgegeben. Giotto hatte sich selbst gefunden.

Während der nächsten 25 Jahre war Giotto, dessen Ruhm sich rasch durch ganz Italien verbreitete, abwechselnd in den verschiedensten Städten der Halbinsel tätig. In Oberitalien hat sich nur eine Gewölbemalerei seiner Hand in S. Giovanni Evangelista zu Ravenna, in

Unteritalien, wo er 1330 das Castel nuovo und die Kirche S. Chiara zu Neapel mit Wandgemälden schmückte, hat sich überhaupt nichts Eigenhändiges von ihm erhalten. In Mittelitalien aber finden wir ihn am Anfang dieses Zeitraums abermals in Assisi, um hier im Querhaus der Unterkirche zu malen oder malen zu lassen. Jedenfalls unter seiner Mitwirkung entstanden hier jetzt die Fresken aus dem Leben des hl. Nikolaus in der Nordkapelle, einige neue Wunderszenen aus dem Leben des hl. Franz und die große ergreifende Kreuzigung Christi am Gewölbe des Nordarms. Sicher eigenhändig aber, ein Hauptwerk Giottos, ist hier der Gemäldeschmuck der vier Gewölbekappen der Vierung. Drei der Felder enthalten die figurenreichen sinnbildlichen Darstellungen der drei Gelübde des Franziskanerordens: der



Die Geburt Johannes' des Täufers. Wandgemälde Giottos aus der Cappella Peruzzi in der Kirche S. Croce zu Florenz
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Armut, der Keuschheit und des Gehorsams. Das vierte Feld zeigt die Verklärung des Heiligen selbst. Die ganze Stilentwickelung, die Giotto durchgemacht, liegt zwischen diesen Bildern des Meisters und jenen der Oberkirche. Mit wunderbar monumentalem Sinne sind die Kompositionen in den Raum gebracht, mit feinstem Gefühl sind die zartesten Farbenharmonieen hier auf den durchgehenden Goldgrund gesetzt. Sinnige seelische Beziehungen aber verleihen den an sich frostigen Allegorieen den Odem warmen Lebens.

In Florenz hat sich nur ein Teil der späteren Wandbilder Giottos erhalten. Doch sind hier die schon von Ghiberti hervorgehobenen Fresken in zwei Kapellen der Kirche S. Croce wieder aufgedeckt worden: die wunderbar durchkomponierten Bilder aus dem Leben der beiden Johannes (Abb. oben) in der Cappella Peruzzi und die monumental und gemütvoll zugleich hingesetzten Darstellungen aus dem Leben des hl. Franz in der Cappella Bardi. Beide Folgen gehören zu den reifsten Früchten der Lebensarbeit Giottos.

Seine späteren Tafelbilder können hier nicht aufgezählt werden. Statt aller sei das fünfteilige Altarwerk in der Pinakothek zu Bologna genannt, dessen Mittelbild die thronende

Muttergottes mit dem bewegten, nur noch leicht bekleideten Jesusknaben auf dem Schoße darstellt. Die Umrahmung und der Goldgrund sind noch gotisch, wie die Anordnung der Seitenheiligen, die einzeln unter Spitzbogen stehen. Aber die lebhafte und mannigfaltige Bewegung dieser Einzelgestalten weist auch hier in die Zukunft voraus. Hier wie überall zeigt Giotto, daß der Genius innerhalb jedes Zeitstils Ewiggültiges zu schaffen vermag.

Von dem überwältigenden Eindruck, den Giottos Kunst auf seine Zeitgenossen gemacht, zeugten Tausende, zeugen heute noch Hunderte von Wandfresken in ganz Italien. Niemals verstärkt oder verfeinert, in der Regel abgeschwächt oder vergröbert, nur manchmal in besonderen Beziehungen weiterentwickelt, lehnt ihr Stil sich enger oder weiter an den Stil des Meisters an. Ihrer allmählichen Weiterentwickelung in räumlicher und landschaftlicher Beziehung haben Kallab und Guthmann besondere Schriften gewidmet. Zahlreiche Namen von Schülern, Enkelschülern und freien Nachfolgern Giottos haben sich erhalten. Die Überlieferung, die diese Namen mit bestimmten Werken verknüpft, ist aber von Anfang an unsicher gewesen; und die jüngere Stilkritik, die sich besonders in Deutschland der Aufgabe widmet, hier zu sondern, ist doch erst teilweise zu einwandsfreien Ergebnissen gekommen. Allgemein zugegeben aber wird, daß die Schüler und Nachfolger Giottos vielfach von dem zugleich idyllischeren und dekorativeren Stil ihrer großen sienesischen Zeitgenossen berührt worden sind.

Als ältester Schüler Giottos in Florenz erscheint nach den Untersuchungen Suidas der unbekannte Meister des Cäcilienbildes der Uffizien, dessen Tätigkeit sich von 1300 bis 1330 verfolgen läßt. Ganz mit der Aufgabe der Raumvertiefung im Sinne des jungen Giotto beschäftigt, ist er doch noch in altertümlicher Steifheit befangen. Parallel diesem Meister entwickelte sich Bernardo Daddi (erwähnt 1317—55), für dessen schöne Madonna von 1347 in Or San Michele Orcagna sein Marmortabernakel (S. 362) schuf. Daß er der Bernardus Florentinus ist, der 1328 und 1332 die Madonnenbilder in den Uffizien und in der Akademie bezeichnete, hat Georg Graf Vitztum feinfühlig nachgewiesen. Bernardos Hauptfresken sind die Martyrien der hl. Stephanus und Laurentius in der Paulus-Kapelle der Kreuzkirche zu Florenz. Der Übergang von den Raumtiefe suchenden Werken seiner Frühzeit zu den flächenhafter malerischen Bildern seiner Spätzeit vollzog sich nicht ohne sienesische Einwirkung.

Als eigentlicher Hauptschüler Giottos erscheint dann Taddeo Gaddi (gest. 1366), von dessen Hand das Berliner Museum ein beglaubigtes Flügelaltärchen besitzt. Sein Hauptwerk, das Marienleben an den Wänden der Kapelle Baroncelli in S. Croce zu Florenz, zeigt ihn als kecken, handfertigen Nachahmer seines Meisters, den er in der Raumbildung zu überflügeln sucht, wie er dementsprechend auch in seinen Landschaften, so unorganisch sie sonst noch gebildet sind, bereits drei Gründe statt zweier entwickelt.

Als Giotto-Schüler tritt uns in den älteren Quellen ferner ein Meister entgegen, der als Giottino, „der kleine Giotto", bezeichnet wird. Es scheint, daß man hier den Namen des Giotto di Maestro Stefano, von dessen Hand sich in der Allerheiligenkirche zu Florenz ein schwaches Fresko der Verkündigung befindet, irrtümlich auf die Werke des Maso (di Banco) Florentino übertrug, als dessen Jugendwerke die harten Bilder der Geburt und der Kreuzigung Christi in der Grabkapelle der Strozzi in S. Maria Novella gelten, während er nach 1343 in der Bardi-Kapelle der Kreuzkirche lebens- und schönheitsvolle Fresken aus der Geschichte des hl. Silvester und des Kaisers Konstantin malte. Sein reifstes Werk ist die Beweinung Christi in den Uffizien, die durch stille, schlichte Größe ihrer Zeichnung und ihrer Beseelung hervorragt.

In dem jüngeren Geschlecht der Giottoschule schloß Giovanni da Milano (erwähnt 1350—69) sich der körperlicheren malerischen Auffassung des Meisters des Cäcilienbildes und der Jugendwerke Daddis an. In seinen beglaubigten Werken, wie den prächtigen Fresken aus dem Marien- und dem Magdalenenleben in der Rinuccini-Kapelle der Kreuzkirche zu Florenz, dem Madonnenaltar der Galerie zu Prato und der Beweinung Christi (Pietà) der Akademie zu Florenz, zeigt er sich als ein strenger Meister, der seinen Gestalten Rundung und Leben, seinen Räumen Tiefe zu geben versteht.

Von Taddeo dagegen ging dessen vielseitiger Sohn Agnolo Gaddi (gest. 1396; S. 350 und 362) aus. Seine Fresken aus der Geschichte des Kreuzes im Chor von S. Croce zu Florenz, aus der Legende des hl. Gürtels im Dom zu Prato streben in der Feinheit und Ruhe der Linienführung und in der organischen Gliederung der Landschaft über die Art seines Vaters hinaus.

Spinello Aretino aber, Taddeo Gaddis fruchtbarer Enkelschüler, der bis 1410 lebte, leitet in den folgenden Zeitraum hinüber. Die zahlreichen Fresken, die er z. B. im Dom und in S. Franceso seiner Vaterstadt Arezzo, in S. Miniato ai monti und im Kloster von S. Maria Novella zu Florenz, aber auch im Campo Santo zu Pisa ausführte, zeigen das neue Raumgefühl innerhalb der Grundanschauung der Giotteske schon schematisch erweitert.

Außerhalb der eigentlichen Giottoschule standen in Florenz die beiden großen Brüder Andrea di Cione, genannt Orcagna (erwähnt um 1344 bis gegen 1377) und Nardo di Cione (erwähnt seit 1345, gest. 1365). Andrea Orcagna gehörte nicht nur zu den größten Baumeistern und Bildhauern (S. 350, 355 und 362), sondern auch zu den größten Malern seiner Zeit. Leider sind seine Fresken im Chor von S. Maria Novella zerstört worden. Daß er aber, wie angenommen wird, die Gemälde der Cappella Strozzi des linken Querschiffs dieser Kirche ausgeführt habe, wird Ghibertis Zeugnis gegenüber, daß sein Bruder Nardo diese Kapelle ausgemalt habe (wenn auch nur das Höllenbild Nardos besonders hervorgehoben wird), kaum aufrecht erhalten werden können. Sicher hat Andrea jedoch für diese Kapelle das fünfteilige Altarwerk von 1357 gemalt, dessen majestätisches Mittelbild Petrus und Thomas von Aquino kniend zu Füßen des thronenden Heilands darstellt. Es ist ein ernstes, gemessenes Werk, dessen wenig individualisierten, edlen Gestalten- und Kopftypen man die Bildhauerwerkstatt anfühlt, in der sie entstanden, obgleich von besonderer Tiefenwirkung und Rundung hier keine Rede ist, vielmehr die Bildflächen als solche behandelt und belebt sind. Als Nardo di Ciones Hauptwerk hätten wir dann, wenn anders Ghiberti ihm wirklich nicht nur das Höllenbild zuschreiben wollte, jene köstlichen Wandgemälde anzusehen, nach denen man bisher Andrea Orcagnas malerischen Stil zu beurteilen pflegte. Kräftiger und zarter zugleich als die Art irgend eines Giottoschülers erscheint dieser Stil, der in der malerischen Durchbildung der Einzeltypen, in der Leidenschaft des religiösen Empfindens der männlichen und in der Holdseligkeit des Ausdrucks der weiblichen Köpfe noch über Giotto selbst hinausgeht. Die Rückwand der Kapelle stellt das Weltgericht dar. In Wolken schwebt der Heiland, zu dessen Linken Maria kniet, während zu seiner Rechten Johannes verehrend emporschaut. Unter den Seligen und Verdammten strahlen die köstlichen Frauengruppen hervor, die dort einen verzückten Reigentanz aufführen, hier in still verhaltenem Schmerze trauern. An der Wand zur Linken ist das Paradies dargestellt, eine herrliche Schöpfung, in deren Seligengestalten (Abb. S. 372) die Köpfe nach Burckhardts Ausdruck die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen bezeichnen, die die Schule erreicht hat. Gegenüber aber ist die Hölle im Anschluß an Dantes „Göttliche Komödie" weniger malerisch als poetisch wirksam geschildert.

Am Kreuzgang der Kirche S. Maria Novella befindet sich aber auch die berühmte Cappella degli Spagnuoli, deren großartiger, von Hettner, Julius von Schlosser und F. X. Kraus erläuterter Freskenschmuck sich als Hauptwerk der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts den Gemäldefolgen der Franziskanerkirche zu Assisi an die Seite stellt. Leider wissen wir nicht, wer diese machtvolle Verherrlichung des Dominikanerordens geschaffen hat, und fühlen uns auch nicht berufen, den zahlreichen Vermutungen darüber eine neue hinzuzufügen. Genug, daß sie zu der sienesisch beeinflußten Giottoschule gehören. Der gemütvollen Legendenpoesie der Franziskanerkunst stellt die Dominikanerkunst in diesen Gemälden eine geistvoll sinnbildliche Dogmatik gegenüber. Das Hauptbild der Rückwand der geräumigen Kapelle ist eine figurenreiche Kreuzigung Christi. Die kirchengeschichtlichen Dominikanerbilder aber füllen die West- und die Ostwand. Oben in der Mitte der Westwand thront der hl. Thomas von Aquino auf der Höhe des dreistöckigen gotischen Himmelskirchengestühls über den überwundenen Ketzern. Auf der mittleren Bankreihe sitzen vierzehn weibliche Gestalten, die scholastische Begriffe von Tugenden, Wissenschaften und Künsten verkörpern; auf der untersten Stufe zu ihren Füßen aber sitzen die Hauptvertreter dieser Wissenschaften auf Erden. In seinem monumental symmetrischen Aufbau wirkt das Ganze wie ein Vorklang von Raphaels „Disputà" oder „Schule von Athen". Das Gemälde der Ostwand, das die Tätigkeit des Ordens in lebensvollen Einzelgruppen darstellt, ist zerstreuter, aber auch geistvoller angeordnet. Merkwürdig ist im unteren Teile, der die Lehr- und Wehrtätigkeit der Dominikaner verbildlicht, deren Darstellung als schwarz und weiß gefleckte Hunde (domini canes); poesievoll ist im mittleren Teil der Garten der Kinder der Welt, rein und hehr ist im oberen Teil die Geleitung der geretteten Seelen zur Pforte des Paradieses dargestellt. Wunderbar abgewogen greifen die Gruppen ineinander und schließen sich zu einem Ganzen von mächtiger Wirkung zusammen.


Gruppe von Seligen aus dem „Jüngsten Gericht" des Andrea Orcagna oder seines Bruders Nardo. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 371.

Über die Technik dieser florentinischen, ja der ganzen italienischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts unterrichtet uns der „Traktat der Malerei" von Cennino Cennini, der ein Schüler Agnolo Gaddis war; und wir werden gut tun, uns auch neueren technischen Untersuchungen gegenüber, von denen jede zu einem anderen Ergebnis zu kommen meint, an diese wohlbegründete Überlieferung zu halten. Cennino berichtet, daß die Wandgemälde in der

Regel auf den nassen Kalk gemalt wurden, also eigentliche Fresken waren, daß eine Nachhilfe mit Temperafarben (Eigelb oder Feigenmilch als Bindemittel) aber durchaus nicht für ausgeschlossen galt. Die Tafelmalerei hingegen bediente sich ausschließlich der Tempera.

Nur einen Bruchteil der erhaltenen florentinischen Wand- und Tafelgemälde dieses Zeitraums konnten wir in diesem Zusammenhang aufführen; alle erhaltenen Gemälde bilden aber auch nur einen kleinen Bruchteil der damals in Florenz geschaffenen Werke dieser Art. Könnten wir die Kirchen, Paläste und öffentlichen Gebäude der schönen Arnostadt auch nur für eine Weile in dem vollständigen Freskenschmuck prangen sehen, den sie zwischen 1250 und 1400 erhalten hatten, so würden wir im Interesse der Bewahrung eines echten, im ganzen noch flächenhaften Monumentalstils in manchen Fällen bedauern, daß schon der Kunst des nächstfolgenden Jahrhunderts so viel von dieser alten Pracht geopfert wurde.

Mit Florenz, der Beherrscherin des Arnotals, rang Siena, die heitere Höhenstadt, in diesem Zeitraum auf keinem Gebiete erfolgreicher um die Palme als auf dem der Malerei; und die sienesische Malerei bewahrte der florentinischen gegenüber auch eine Reihe von Sonderzügen, die in den meisten Fällen eine Verwechselung ausschließen. In der Auffassung und Technik war der Bruch mit der byzantinischen Kunst in Siena nicht so vollständig wie in Florenz. Das Nackte wurde in Siena wenigstens auf den Temperabildern grünschattiger und zugleich rötlicher in den Lichtern modelliert als in Florenz; die reicher ausgestatteten Gewänder prangten in üppigeren, stärker mit Gold durchwirkten Stoffen; die Pinselführung ging liebevoller und zarter verschmelzend auf alle Einzelheiten ein. Die baulichen und landschaftlichen Gründe schlossen sich vor dem Goldgrund früher, aber nicht verständnisvoller zusammen als in Florenz. Dabei fehlte der sienesischen Malerei von Haus aus die Gabe, kurz, bündig und packend zu erzählen; sie bevorzugte passive Darstellungen, ruhige Massenentfaltungen, sinnbildliche Erscheinungen; aber sie verfügte auch über zierlichere Gebärden, holdseligere Mienen und zartere Blicke als ihre florentinische Schwester. Die Mischung der „gotischen" mit der „byzantinischen" Auffassung liegt in der sienesischen Malerei klarer zutage als in der florentinischen.

Duccio di Buoninsegna (erwähnt 1282—1319) ist der große Sienese, der, dem Alter nach zwischen Cimabue und Giotto stehend, als der erste sienesische Maler von Weltruf gefeiert wird. Als ein Jugendwerk Duccios hatte man sich im Anschluß an die Ausführungen Wickhoffs, Richters, Browns, Rothes' und anderer seit 1900 gewöhnt, die große, feierliche, noch recht byzantinisch dreinschauende Madonna der Cappella Ruccellai in S. Maria Novella anzusehen, die früher irrtümlich Cimabue zugeschrieben wurde. Suida, der sie einem besonderen „Meister der Ruccellai-Madonna" zuschreibt, hat dem dann geschickt widersprochen; doch scheint uns die Frage mit diesem Widerspruch noch nicht abgetan zu sein. Wir könnten uns wohl denken, daß Duccio 1285 noch so byzantinisch im Sinne Cimabues empfunden habe. Sein Hauptwerk aber ist die große „Majestas" (Maëstà), die 1311 unter festlichem Gepränge von der Werkstatt des Künstlers in den Dom von Siena übergeführt wurde, wo sie auf dem Hochaltare unter der Kuppel weithin sichtbar aufgestellt wurde. Jetzt sind die Vorder- und die Rückseite des beiderseitig bemalten Altarwerks auseinandergesägt und nebeneinander im Dommuseum aufgestellt; von den sechs Staffelbildern der Vorderseite ist jedoch eins, die „Geburt Christi", ins Berliner Museum gekommen. Das Hauptbild der Vorderseite (Abb. S. 374), die eigentliche „Majestas", stellt die thronende Muttergottes überlebensgroß zwischen steif angeordneten Engel- und Heiligenscharen dar, die das Bild mächtig in die Breite ziehen. Maria

und der Jesusknabe sind hier bei aller Feierlichkeit schon freier bewegt als auf den älteren Madonnenbildern; ihre Züge sind schon offener, rundlicher und menschlicher; und wunderbar ist der Ausdruck der Hingabe und schwärmerischen Andacht in den Köpfen der knieenden Heiligen und der langbekleideten Engel wiedergegeben. Die Haupttafel der Rückseite enthält in 26 Feldern Bilder aus der Leidensgeschichte des Heilands, während die Staffelbilder dem Leben Mariä und der Jugend des Erlösers gewidmet sind. Alle diese erzählenden Bilder Duccios können sich, obgleich sie später gemalt sind als Giottos Fresken in Padua, nicht mit der großartigen Einfachheit und Anschaulichkeit der gemalten Erzählungen des Florentiners messen. Sie sind reicher mit anmutigen Nebenfiguren ausgestattet, unruhiger in den Bewegungen, weniger selbständig in den Hauptmotiven, die sich vielfach noch an byzantinische Vorbilder anlehnen, aber geschlossener in den baulichen und landschaftlichen Gründen, ohne daß der Raum



Duccios „Majestas" im Dom-Museum zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 373.

als solcher besser verstanden wäre als in Giottos Gemälden. Die Leidensszenen sind unmittelbarer veranschaulicht als die bewegten Handlungen. Doch fehlt es keineswegs an packenden Einzelzügen; und die Vielseitigkeit des Gesichtsausdrucks, der überall der Handlung entspringt, ist auch hier überraschend. Auf die Gemälde, die Duccio in verschiedenen Sammlungen zugeschrieben werden, können wir nicht eingehen. Seine „Majestas" in Siena genügt aber auch, ihm einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte anzuweisen.

Duccios bedeutendster Nachfolger war Simone Martini, der reichbegabte Meister, der in seiner späteren Lebenszeit zu Petrarca in ähnlichem Verhältnis stand wie Giotto zu Dante. Um 1265 zu Siena geboren, starb Simone um 1344 zu Avignon, wohin er, einer päpstlichen Berufung folgend, 1339 übergesiedelt war. Sein erstes berühmtes Werk ist das Wandgemälde, mit dem er 1315, nur vier Jahre, nachdem Duccio seine Maëstà gemalt, den Ratssaal des Stadthauses zu Siena schmückte. Wie Duccios Hauptbild stellte es eine Maëstà dar: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Heilige und Engel umher. Aus der byzantinischen Kunst bewahrte Simone in diesem Bilde andere Erinnerungen als Duccio in dem seinen: die Muttergottes trägt eine Krone auf dem Haupte; der Jesusknabe steht, gerade von vorn

gesehen, feierlich auf ihrem Schoße; in den golddurchwirkten Stoffen tritt östliche Prachtliebe hervor. Acht stehende Heilige halten unter dem Vortritt der Apostelfürsten Petrus und Paulus einen Baldachin über Marias Haupte. Vorn an den Stufen des Thrones knieen reizende Flügelengel, die der Jungfrau mit erhobenen Händen Blumenschalen emporreichen. Strenge Symmetrie und feierliche Pracht schließen hier eine Fülle von Schönheit und Anmut ein.

Um 1317 malte Simone für S. Lorenzo in Neapel das schlechterhaltene Altarblatt, das die Krönung König Roberts durch seinen Bruder, den Erzbischof Louis von Toulouse, darstellt; 1320 schuf er das leider nur zerstückelt in pisanischen Sammlungen erhaltene Madonnenbild für den Hochaltar der Katharinenkirche zu Pisa, das die ganze Feinheit und Sorgfalt seiner Pinselführung, den ganzen Zauber seiner lichten Färbung zeigt; 1328 aber stellte er seiner Majestas im Stadthause zu Siena das große Reiterbildnis des Feldherrn Guidoriccio Fogliani de' Ricci gegenüber: in strenger Profilhaltung auf blauem Grunde vor sinnbildlich schlichter Landschaft ein lebensvolles Bildnis mit deutlich betonten Eigenzügen, das erste Reiterbildnis dieser Art. Von 1338 stammt dann die anmutige, ja gezierte, wie alle Tafelbilder Simones äußerst sauber auf goldenem Grunde ausgeführte Darstellung der Verkündigung in den Uffizien, ein Kabinettstück, das er, der Inschrift zufolge, gemeinsam mit seinem schwächeren Schwager Lippo Memmi ausführte. Erst 1333—36 aber malte Simone seine Fresken aus dem Leben des hl. Martin in der Unterkirche von Assisi: großartige, lebenswarme Bilder, deren Kompositionen freilich das schlichte, kraftvolle Ebenmaß der Schöpfungen Giottos vermissen lassen, sich dafür aber durch liebevolle Durchbildung der Charaktere und sorgfältige verschmelzende Malweise auszeichnen.

Von Simones Fresken (nach 1339) im päpstlichen Palaste zu Avignon erkennt man an der Decke der Konsistorialhalle noch die lebensgroßen Gestalten der Propheten und Sibyllen, in der päpstlichen Kapelle die Überreste seiner Bilder aus dem Neuen Testamente. Die Einzelbilder eines kleinen Klappaltars, den Simone in Avignon gemalt, haben sich im Louvre, im Antwerpener Museum und in der Kaiserlichen Galerie zu Wien erhalten. Die besten dieser Tafeln, besonders die Grablegung in Wien, stehen auch landschaftlich auf der höchsten Entwickelungsstufe des 14. Jahrhunderts. Man sieht, daß Simone in Avignon als Vermittler zwischen nordischer und südlicher Malart eine Rolle gespielt hat.

Lippo Memmis eigenes Hauptwerk ist die riesengroße „Majestas" im Rathause zu S. Gimignano, die er 1317, also zwei Jahre nach dem Rathausbilde seines Schwagers in Siena, ausführte. Das mächtige, heiter getönte Bild zeichnet sich durch eine geradezu erstaunlich eingehende Durchführung aus, steht an ruhiger Größe der Gesamtwirkung aber erheblich hinter dem Bilde Simones zurück.

Neues, frisches Leben brachte die Schule der Lorenzetti, in der trotz ihrer Wechselbeziehungen zu Florenz die sienesischen Eigentümlichkeiten schließlich auf die Spitze getrieben wurden. Pietro Lorenzetti (erwähnt zwischen 1309 und 1348) war der ältere, Ambrogio alles in allem doch wohl der bedeutendere der beiden Brüder. Von Pietro Lorenzettis Hand haben sich außer den leidenschaftlich bewegten Fresken aus der Leidensgeschichte Christi in der Unterkirche zu Assisi, die ihm von den meisten neueren Forschern zugeschrieben werden, nur Altarwerke erhalten. Um 1320 entstand das auffallend frei behandelte Altarbild (Maria mit Heiligen) in der Pfarrkirche zu Arezzo, 1329 die Madonna zwischen Heiligen aus S. Ansano in der Akademie zu Siena, Bilder, in denen die Grünschattigkeit der Fleischmodellierung bereits durch helle, warmschattige Tönung überwunden ist. Mit vielen sittenbildlichen Zügen

ausgestattet aber ist die bewegte „Geburt der Jungfrau“ von 1347 im Dom-Museum zu Siena, ein Bild, in dem florentinische Rückwirkungen unverkennbar sind.

Pietros Bruder, Ambrogio Lorenzetti, feierte seine Triumphe hauptsächlich als Wandmaler. Seinen Tafelbildern, die an Duccios Raumgefühl anknüpfen, geht man am besten in den Akademiesammlungen zu Siena und Florenz nach. Von seinen Fresken aus der Franziskanerlegende in S. Francesco zu Siena, die schon Ghiberti gefeiert hat, sind nur Bruchstücke gerettet worden, deren Kompositionen von fast giottesker Anschaulichkeit sind. Seine Hauptwerke (1337—39) sind die drei großen sinnbildlichen Darstellungen im Palazzo Pubblico zu Siena, die dem stolzen und freien Bürgersinn dieser Stadt zum köstlichen Denkmal geworden sind. Das Hauptgemälde versinnbildlicht das kraftvolle, gerechte und tugendhafte Stadtregiment von Siena selbst. Über dem Haupte des in der Mitte thronenden gekrönten Stadtherrschers, der die Gemeinde verkörpert, schweben die christlichen, zu seinen Seiten, kleiner als er, sitzen die weltlichen Tugenden. Am besten erhalten ist die edle, in ruhiger Haltung hingegossene weibliche Gestalt des „Friedens“ (Abb. nebenstehend). Inschriften deuten die übrigen Gestalten, Gruppen und Handlungen des Bildes, die Begriffe wie die Rechtspflege, die Bürgereintracht und die Wehrkraft verkörpern. Links unten naht ein Zug hervorragender Bürger mit lebensvollen Bildnisköpfen, rechts aber wacht die bewaffnete Macht zu Fuß und zu Rosse. Das Gemälde der zweiten Wand stellt die Segnungen einer guten Regierung dar: Bilder aus dem Geschäfts- und Kunstleben, aus dem Ernst und der Lustbarkeit friedlichen Daseins in weiter Hügellandschaft, in der alle hergebrachten Bergdarstellungen einer schlichten, wenn auch noch nicht völlig verstandenen Natürlichkeit Platz gemacht haben. Die dritte Wand veranschaulicht das Unheil, das im Gefolge einer tyrannischen Mißregierung die Stadt befällt: Mord und Totschlag, Raub und Plünderung, Furcht und Grauen. Die Gestalten der Habsucht, des Stolzes und der Eitelkeit umflattern das gräßliche Haupt der Tyrannei, die in eigner Person rechts vor der Mauer sitzt. Als Ganzes werden diese schlechterhaltenen Allegorieen uns nicht entzücken. Ihre einzelnen Gruppen und Gestalten aber atmen Kraft und Schönheit. Ein Hauptwerk der Kunst des 14. Jahrhunderts bleiben sie doch.



Die Gestalt des „Friedens“ aus dem Wandbild „Das Stadtregiment von Siena“ von Ambrogio Lorenzetti im Rathaus zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Pietro und Ambrogio Lorenzetti, die beide 1348 an der Pest gestorben zu sein scheinen, bezeichnen die letzte Höhe der sienesischen Kunst. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewegte sie sich in absteigender Richtung. Andrea Vanni (1320—1414) und sein Bruder Lippo Vanni, Bartolo di Maëstro Fredi (1330—1410) und sein Schüler Taddeo di Bartolo (um 1363—1422) sind noch die tüchtigsten jener Künstler, die die altsienesische Richtung

lahm und empfindsam in das 15. Jahrhundert hinüberschleppten; 1407 aber beriefen die Sienesen, die fremden Meistern lange ihre Tore verschlossen hatten, Spinello Aretino (S. 371) nach ihrer anmutigen Bergstadt, um einen Saal ihres Stadthauses mit Fresken zu schmücken.

Neben Florenz und Siena trat **Pisa**, die älteste toskanische Kunststadt, jetzt auch auf dem Gebiete der Malerei in den Hintergrund. Ein vollwertiger Pisaner des 14. Jahrhunderts ist jedoch **Francesco Traino**, von dessen großem, 1344 für S. Caterina gemaltem Altarwerk sich nur das Hauptbild, das den Triumph des hl. Thomas von Aquino darstellt, an seinem ursprünglichen Platze erhalten hat. Vasari hat Traino wohl mit Unrecht als Schüler Orcagnas bezeichnet. Seine empfindsame und doch äußerliche Kunst, die auf seinem genannten Hauptbilde den geistigen Zusammenhang zwischen Christus, Thomas von Aquino und dessen Nachfolgern durch verbindende Goldstrahlen bezeichnet, steht dem sienesischen Geschmack näher als dem florentinischen. Daß er aber, wie Supino annimmt, der Meister der berühmten Fresken an der Ostseite der Südwand des Campo Santo zu Pisa sei, leuchtet uns nicht ein.

Einzig stimmungsvoll ist der **Campo Santo**, der Friedhof zu Pisa, als Bauwerk (S. 352). Seine großen Freskenfolgen des 14. Jahrhunderts aber machen ihn auch zu einer der geweihten Stätten der Geschichte der Malerei. Erst seit 1350 boten seine 62 großen Wandfelder, 26 an jeder Langseite, 5 an jeder Schmalseite, sich vollendet dem Pinsel der Maler dar. Um 1350 aber war von den größten Meistern, die Florenz und Siena geschmückt hatten, außer Orcagna keiner mehr am Leben. Teils auf Orcagna, teils auf Pietro Lorenzetti bezog in der Tat Vasari die berühmten Fresken der Ostseite der südlichen Langwand des Campo Santo. Crowe und Cavalcaselle nahmen sie ganz für die Lorenzetti, Dobbert nahm sie ganz für Orcagna in Anspruch. Daß Supino sie auf Francesco Traino zurückführt, ist schon gesagt worden. Die jüngere Forschung neigt überhaupt dazu, die Bilder pisanischen Meistern unter florentinischem oder sienesischem Einfluß zuzuschreiben; nur Rothes kehrt dazu zurück, sie alle auf Entwürfe von Pietro Lorenzetti zurückzuführen. Wir müssen uns bis auf weiteres bescheiden, den Urheber dieser vier großartigen Bilder, die den „Triumph des Todes", das „Weltgericht", die „Hölle" und das „Einsiedlerleben in der Wüste" darstellen, nicht zu kennen. Das bedeutendste von allen ist gleich das erste von ihnen: der „Triumph des Todes" (Abb. S. 378), eine gewaltige, durch die große Pestzeit von 1348 erzeugte, übrigens an bekannte Sagen anknüpfende Allegorie auf die Allmacht des Todes. Den Ort der Handlung bildet eine noch ziemlich raumlose Felsenlandschaft, in der die frommen Einsiedler hausen, die allein den Schrecken des Todes entrinnen. Dem stolzen Jagdzug aber, an dessen Spitze der König und die Königin reiten, stellen sich plötzlich vorn links drei offene Särge entgegen. Den heiteren Jünglingen und Jungfrauen, die sich vorn rechts vor einem Orangendickicht den Musen und der Minne weihen, naht in jähem Fluge vom Himmel herab der Tod in Gestalt eines weiblichen Scheusals mit Fledermausflügeln, das die Sense zum Schnitte erhebt. Nur der Chor der Alten, der Elenden und Krüppel, denen der Tod eine Wohltat sein würde, streckt vorn in der Mitte des Bildes, vergebens um Erlösung flehend, seine Hände nach dem Würgengel aus. Alles ist mit scharfer Charakteristik der verschiedenen Gestalten, mit starker Betonung einer deutlichen Gebärdensprache und mit abgerundeter Hervorhebung der Hauptgruppen geschildert. Jahrhunderte noch werden von dieser Allegorie ergriffen werden. Das zweite Bild, das das Jüngste Gericht darstellt, lehnt sich in hieratisch-symmetrischer Steifheit an bekannte Vorbilder an. Eigenartig ist nur, daß der Weltrichter und seine Mutter in zwei gleichgestalteten

mandelförmigen Nimben nebeneinander im Himmel thronen. Das dritte Bild, die Hölle nach Dantes Einteilung, in deren Mitte die Spukgestalt des Teufels als Menschenfresser sitzt, entspricht kaum unserem heutigen Geschmack. Das vierte Bild aber, das, einen Gedanken des ersten Bildes selbständig weiterspinnend, die Einsiedler in der thebanischen Wüste darstellt, fesselt gerade durch die schlicht menschlich aufgefaßten Einzelbilder, die in der auch hier raumlos, eben deshalb aber für den unten vorüberschreitenden Beschauer stilvoll dargestellten großen Felsenlandschaft als kleine Sittenbilder zerstreut sind.



Die linke Seite des Wandgemäldes „Der Triumph des Todes" im Campo Santo zu Pisa. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 377.

Das Mittelstück der Südwand wurde zunächst dem Ortsheiligen Pisas, dem heiligen Rainer (Ranieri), geweiht, dessen Lebensgeschichte hier von bekannten Malern der Nachfolge Giottos in sechs großen Bildern dargestellt wurde; die drei oberen, schwächeren, malte Andrea von Florenz 1376—77; die drei unteren, besseren, die an landschaftlicher Raum- und Lichtempfindung alles übertreffen, was Toskana im 14. Jahrhundert geschaffen, malte Antonio von Venedig um 1386. Daneben setzte dann 1390—91 Spinello von Arezzo (S. 371) seine sechs Bilder aus der neugestalteten Legende der hl. Ephysius und Potitus.

Der Westteil der Südwand endlich ist in zwei Reihen mit sechs köstlichen, 1371—72 von Francesco da Volterra gemalten Bildern aus der Geschichte Hiobs geschmückt. Schon der „Prolog im Himmel", in dem Gott-Vater, von großen Flügelengeln geleitet, in Wolken über den Wassern herabschwebt, den rechts vorn am Felsen haftenden Satan zu demütigen, gehört zu den großartigsten und geistvollsten Schöpfungen des 14. Jahrhunderts; und für die ganze Reihe ist es bezeichnend, daß Vasari sie keinem geringeren als Giotto selbst zuschrieb.

Die Bilder der Ostwand (Kreuzigung u. s. w.) folgen den östlichen der Südwand; die Bilder der Westseite sind neueren Ursprungs. Die lange Nordwand aber, deren meiste Arkadenfelder erst im 15. Jahrhundert die berühmten Fresken Benozzo Gozzolis erhielten, ist in ihren westlichen Teilen seit 1390 von Pietro da Puccio von Orvieto mit den Bildern der Schöpfungsgeschichte geschmückt worden, in deren etwas weichlichem Stil die rundlichere Modellierung der nackten Leiber wieder zur Jahrhundertwende hinüberleitet. Man sieht, die bekannten Künstler dieses Zeitraums, die im Campo Santo gemalt haben, stammten aus Florenz und Venedig, aus Arezzo, Volterra und Orvieto; schon sie bezeugen die Verbreitung, die der Stil Giottos, hier und da mit sienesischen, bei Antonio Veneziano mit oberitalienischen Einflüssen gepaart, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch ganz Italien gefunden hatte.

In den Bergen Umbriens entwickelte sich die Malerei in sienesischen Gleisen, blieb aber an künstlerischer Kraft und Bedeutung einstweilen hinter ihren toskanischen Schwestern zurück. Ist im Herzen Umbriens, in Assisi, doch auch kein Umbrier zur Ausschmückung der Kirche des hl. Franz zugelassen worden. Die nordwestlicher gelegenen Städte Gubbio und Fabriano bildeten hier im 14. Jahrhundert die Mittelpunkte der Kunst. Oderisio von Gubbio, der 1264 noch in Gubbio, 1295 aber in Rom nachweisbar ist, wo er um 1299 starb, ist schon durch Dante, der ihn zugleich feiert und wegen seines Hochmuts ins Fegefeuer versetzt, unsterblich geworden. Er gilt als der Gründer der umbrischen Buchmalerschule, die wirklich einen nachhaltigen Einfluß auf die Großmalerei ausgeübt hat. Die miniaturenhafte Kleinlichkeit der Behandlung, die, ins Große übersetzt, zu haltlos umrissenen Gestalten führt, der Holdseligkeit der Gesichtszüge aber keinen Abbruch tut, zeigt z. B. das Wandbild eines unbekannten Meisters in der oberen Kapelle des Gemeindehauses zu Gubbio. Die thronende Maria, die hier zwischen Heiligen dargestellt ist, reicht dem knieenden Bannerherrn das Kind zur Anbetung dar. In Fabriano aber tritt zuerst Alegretto Nuzi, der 1346 in Florenz nachweisbar ist, hervor. Bezeichnete Madonnenbilder seiner Hand besitzen z. B. das Berliner Museum, der Dom zu Macerata (von 1359) und das christliche Museum des Vatikans (von 1365). Das zart empfundene, sorgfältig gemalte Berliner Bild und das kräftige Bild des Vatikans zeigen jedoch so große Verschiedenheiten, daß Suida den umbrischen Alegretto von dem florentinischen unterscheiden zu müssen glaubt. Die Frage bedarf erneuter Prüfung.

Von der spätmittelalterlichen Malerei Toskanas und Mittelitaliens dürfen wir aber nicht Abschied nehmen, ohne einen Blick auf die gleichzeitige Mosaik-, Glas- und Buchmalerei dieser Gegenden geworfen zu haben.

Die bedeutendsten Mosaikunternehmungen, die nach der Mitte des 13. Jahrhunderts nördlich von Rom und südlich von Venedig ausgeführt wurden, waren in Florenz die Vollendung der Kuppelmosaiken des Baptisteriums, in Orvieto die Mosaizierung der Hauptfelder der Domfassade. In Florenz stand die Mosaikkunst unter dem Einfluß der aus Venedig berufenen Griechen. Selbst Andrea Tafi (zwischen 1250 und 1325), der Meister des großen Heilands im Mittelrund der Kuppel, wirkt noch halb byzantinisch; in Orvieto aber hatte kein geringerer als Orcagna einen Hauptanteil an der Herstellung der Mosaiken der Domfassade. Schade nur, daß sie untergegangen und durch neue ersetzt worden sind.

Die Glasmalerei kam im Gefolge der gotischen Baukunst aus dem Norden. Als die ältesten erhaltenen Glasgemälde Italiens gelten die von Thode und von Mandach untersuchten

Fenster der Kirche S. Francesco in Assisi, die, anfangs noch in gutem alten Teppichstil gehalten, allmählich aber „gotischer" werdend, vom 13. ins 14. Jahrhundert hinüberleiten.

Die farbensatten Glasgemälde des großen Chorfensters des Domes zu Orvieto, die in den Morgenstunden die ganze Kirche mit farbigem Licht erfüllen, sind 1401 entstanden; aber sie stellen Vorgänge aus dem Leben des Erlösers und seiner Mutter im Stil des 14. Jahrhunderts dar. In Pisa besitzt S. Francesco (jetzt Museo Civico) noch Glasgemälde des 14. Jahrhunderts. Das schönste, von Hans Semper untersuchte Domfenster zu Florenz ist jenes über der zweiten Südtür, das nach Agnolo Gaddis (S. 371) Entwurf 1394 von Antonio da Pisa ausgeführt wurde. Den ganzen Osträumen des Domes von Florenz aber verleihen die erst im nächsten Jahrhundert ausgeführten farbigen Verglasungen jenes farbige Halbdunkel, das über die weniger glücklichen Baugedanken, die sich hier im Inneren bemerkbar machen, mystisch hinwegtäuscht.

Die Buchmalerei Toskanas hob sich gleichzeitig mit der Tafelmalerei. Die Chorbücher, die städtischen Urkundenbücher und die Novellen- und Reimdichtungen der Poeten wurden im Laufe des 14. Jahrhunderts immer reicher und feiner mit Miniaturen ausgestattet. Auf die Ausstattung der Dichterwerke scheint Petrarca einen bedeutenden Einfluß ausgeübt zu haben; aber auch erhaltene Malernamen lassen sich nicht selten mit erhaltenen Handschriftenbildern verbinden. Besonders die Sienesen, deren Art vielfach an die Miniaturmalerei anklingt, waren auf diesem Gebiete zu Hause. Daß Duccio Buch- und Buchdeckelmaler gewesen, ehe ihm die „Majestas" übertragen wurde, ist urkundlich überliefert. Auch Simone Martini soll eine Reihe von Büchern ausgemalt haben. Mit Wahrscheinlichkeit wird wenigstens der feinfühlige Bildschmuck der Abschrift des Virgil in der ambrosianischen Bibliothek auf ihn zurückgeführt. Lippo Memmi aber gilt als der Meister der hübschen kleinen Bilder, mit denen die Chorbücher der Kollegiatkirche zu S. Gimignano geschmückt sind.

Goldgrund, lichte, besonders rote und blaue Gewandfarben, Fleischmodellierung mit weißlichen Lichtern, grauen oder grünlichen Schatten und zarte, sorgfältige Ausführung, die auch hier die Umrisse immer mehr mit Farbe verdeckt, zeichnen die toskanische Buchmalerei dieser Zeit aus.

Von den umbrischen Malern ist Oderisio von Gubbio schon als Handschriftenmaler von Fach genannt worden. Als Bilderhandschriften, die ihm wahrscheinlich mit Recht zugeschrieben werden, seien zwei Meßbücher im Archiv der Peterskirche zu Rom hervorgehoben. Das eine von ihnen, dessen Hauptbild eine Verkündigung ist, stellt das Marienleben dar, das andere verbildlicht besonders die Taten des hl. Georg. Hauptsächlich in den Anfangsbuchstaben angebracht, verraten diese Bildchen alle fröhlichen und lauteren Eigentümlichkeiten der frühumbrischen Kunst; und gerade hier erkennen wir, daß die frühumbrische Kunst nicht nur Florenz, sondern auch Siena gegenüber ihr eigenes Gesicht zeigte. Alles in allem genommen, hatte die toskanische und mittelitalienische Malerei des Trecento (14. Jahrhundert) eine reine Höhe des selbstbewußten Idealstils erreicht, an den, da das Quattrocento (15. Jahrhundert) sich andere Aufgaben stellte, erst das Cinquecento (16. Jahrhundert) wieder anknüpfte.

2. Die oberitalienische Kunst von 1250 bis 1400.

A. Die oberitalienische Baukunst von 1250 bis 1400.

Früh und selbständig hatten die oberitalienischen, hatten besonders die lombardischen Baumeister in die Entwickelungsgeschichte der christlichen Baukunst eingegriffen. Im Übergang

zur Gotik steht die Zisterzienserabtei Chiaravalle bei Mailand. Die wirkliche Gotik aber erschien auch hier von jenseits der Alpen. Die älteste echt gotisch konstruierte Kirche Oberitaliens, S. Andrea zu Vercelli (1219—24 und später), weist mit ihren Strebebogen von außen, ihren Bündelpfeilern von innen auf unmittelbare Stilübertragung von Paris zurück. Aber auch die Bettelordenkirchen Oberitaliens, mit denen auch hier die Hochgotik beginnt, zeigen seltener toskanische als unmittelbar französische Einflüsse. Teils flach gedeckt oder mit offenem Dachstuhl versehen, teils eingewölbt sind sie auch hier. Die früheste völlig eingewölbte Franziskanerkirche dieser Gegenden ist S. Francesco in Bologna (1246—61), ein Bau, dessen sechsteilige Mittelschiffgewölbe, dessen Chorumgang mit Kapellenkranz, dessen achteckige Bündelpfeiler von Burgund herübergenommen zu sein scheinen. Die Strebebogen sind aber auch hier erst später hinzugefügt. Die gleiche Chorbildung (1267) zeigt die berühmte Kirche des hl. Antonius zu Padua (1232 bis 1307). Höchst merkwürdig ist hier jedoch die Verbindung des gotischen Kapellenkranzchores mit dem Kuppelsystem der Markuskirche von Venedig über dem Lang- und dem Querhaus. Die kuppeltragenden sechs Hauptquadrate sind rundbogig überspannt; die Seitenschiffarkaden und Fenster aber benutzen bereits den Spitzbogen. Dem Gesamteindruck fehlt innere Übereinstimmung, nicht aber malerischer Reiz und räumliche Wucht.



Das Innere der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 382.

Zahlreiche Bettelordenkirchen Oberitaliens folgten dann aber doch dem toskanischen Schema mit der Kapellenreihe an der Hinterwand des Querschiffes. Nur daß der gerade Abschluß hier seltener ist als der vorspringend vieleckige. Ein besonders klarer, durchweg aus quadratischen Jochen zusammengesetzter Bau mit gerade geschlossenen Chorkapellen und ruhig gegliederten Pfeilern ist S. Maria del Carmine in Pavia. Unter den Kirchen des venezianischen

Gebietes, in dem die polygonen östlichen Kapellenschlüsse und weitgestellte Rundpfeiler vorherrschen, sind einige noch flachgedeckt. Die eingewölbten großen Musterbauten dieser Richtung aber, deren Inneres, von den polygonen Kapellenschlüssen abgesehen, auffallend an das von S. Maria Novella in Florenz erinnert, sind die Franziskanerkirche S. Maria gloriosa de' Frari (seit 1330) und die Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo (seit 1333; Abb. S. 381) in Venedig, deren Baugeschichte Thode aufgeklärt hat. Es sind schlichte, großräumige Bauten, die durch die Werke der Bildnerei und Malerei, mit denen sie im Verlaufe der Jahrhunderte geschmückt worden, zu heiligen Hallen der Kunst geweiht wurden.

Eine Stellung für sich nimmt allen diesen Gebäuden gegenüber die Prachtkirche des Kartäuserklosters (Certosa) bei Pavia ein, die Giovanni Galeazzo Visconti seit 1396 errichten ließ. Zur Erforschung ihrer Baugeschichte hat Luca Beltrami das meiste beigetragen. Das dreischiffige Langhaus geleiten Kapellenreihen, die es fünfschiffig erscheinen lassen. Querhaus und Chor sind zentralistisch als drei gleiche Kreuzarme ausgebildet, von denen jeder kleeblattförmig endet. Die Pfeiler sind gotisch gegliedert. Der Spitzbogen, der im Gewölbe herrscht, wird aber vielfach, besonders in den Arkaden und Fenstern, wieder durch den Rundbogen ersetzt. Die Rückkehr zum Rundbogen ist hier jedoch nicht als Erneuerung des romanischen Stils, sondern als Übergang zum Rundbogen der Frührenaissance aufzufassen, die dann an der herrlichen Fassade und den übrigen Außenseiten alle ihre Reize entfaltet.

In den Schauseiten der meisten gotischen Kirchen Oberitaliens herrscht der Backsteinstil, der für Italien besonders von H. Strack, für Oberitalien von L. Gruner im Zusammenhang behandelt worden ist. Der Ziegelstein wird hier jedoch oft vom Marmor unterstützt und gehoben. Als schönste gotische Schauseite der Lagunenstadt gilt die Westfassade von S. Maria dell' Orto, deren Seitenschiffe sich auch nach vorn mit stattlichen Spitzbogenfenstern unter zierlichen Spitzbogenfriesen und Nischenreihen mit Standbildern öffnen. Die hübscheste, aus Marmor und Backstein zusammengesetzte gotische Fassade Veronas besitzt die einschiffige kleine Kirche S. Fermo. Am reinsten aber zeigt den reichen lombardisch-romanischen Backsteinstil ins Spitzbogige übertragen die Fassade von S. Maria del Carmine zu Pavia. Großen Einfluß gewann die reizende, mit Zieraten in Terrakotta und Majolika geschmückte Fassade von S. Francesco in Bologna; lauter echt französische Motive aber sucht die Marmorfassade des Domes von Genua dem altpisanischen Motiv der Wechselschichten schwarzen und weißen Steines anzupassen, wogegen die zierlich gegliederte Marmorfassade des Domes von Monza offenbar dem Backsteingeschlecht entsprungen ist.

Die gotischen Glockentürme Oberitaliens unterscheiden sich nicht immer, doch aber oft durch Spitzbogenmotive von ihren romanischen Vätern, gehen manchmal aber auch nach kurzem Besinnen ins Achteck über und sind mit kegelförmigem Helm über offener Oberhalle bekrönt. Statt aller sei der Turm von S. Gottardo in Mailand (1328—79) genannt, dessen heitere Hülle von abwechselnd rotem Backstein und weißem Haustein die ganze Gattung kennzeichnet.

Die beiden mächtigsten Kirchen Oberitaliens stehen einigermaßen außerhalb der übrigen Entwickelung, greifen aber auch ihrer Ausführung nach stark ins 15. Jahrhundert hinüber. Zuerst S. Petronio in Bologna. Diese Kirche, die dem hochverehrten Schutzheiligen der reichen Stadt geweiht wurde, sollte nach dem Plane von 1388 die gewaltigste der Welt werden. Aber der Bau wurde schon 1440 eingestellt, als kaum das Langhaus fertig war, das heute noch von dem Ehrgeiz der Bolognesen des 14. Jahrhunderts zeugt. Die Pfeilergestalt, die Bogenspannung, die Raumempfindung sind denen des Langhauses des Domes von Florenz

nachgebildet (Abb. unten); aber die Verhältnisse sind hier in Bologna höher und „gotischer", die häßliche Konsolengalerie ist fortgelassen; und an die Stelle der kahlen, von schmalen Fenstern durchbrochenen Wandfelder der Seitenschiffe tritt hier der Ausblick auf die Doppelfenster der Seitenschiffkapellen. Als den vollkommensten Binnenraum der italienischen Gotik bezeichnet Dehio mit Recht den vollendeten Teil der Kirche des hl. Petronius.

Dann der Dom zu Mailand, über dessen Baugeschichte wir durch Arbeiten von Camillo Boito, Luca Beltrami und Alfred Gotthold Meyer unterrichtet sind. Auch hier sollte der Welt nie Gesehenes gezeigt werden. Der Bau begann 1386 und war 1431 bis zur Einwölbung



a



b

Das System der Kirche S. Petronio in Bologna (a) im Vergleich mit dem System des Domes zu Florenz (b). Nach G. von Bezold.

des Mittelschiffes gediehen. Aber jahrhundertelang wurde noch weiter an ihm gebaut, ja die Fassade wurde erst in unseren Tagen vollendet. Der Mailänder Dom, der ein fünfschiffiges Langhaus, von dreischiffigem Querhaus durchschnitten, und einen von drei Achteckseiten gebildeten Chorschluß mit Umgang, aber ohne Kapellenkranz, besitzt, nähert sich nach seiner ganzen Anlage und seinem Aufbau mit Bündelpfeilern, Strebepfeilern und Strebebogen mehr der nordischen Gotik als irgend ein anderer Dom Italiens. Seinem Rauminhalt nach ist er die größte, seinem weißen Marmormaterial nach die prächtigste echt gotische Kirche der Welt. Wiederholt wurden, wenn die italienischen Architekten sich in Sackgassen verrannten, deutsche Baumeister wie Heinrich Parler von Gmünd (S. 328) und Ulrich von Ensingen (S. 329) oder französische Fachleute wie Jean Mignot aus Paris zu Hilfe gerufen; schließlich aber waren es doch Italiener, mit deren Hilfe die Vierungskuppel, die den Bau krönt, vollendet wurde. Übrigens zeigt der turmlose Mailänder Dom keineswegs rein französische oder deutsche Art. Das italienische Raumgefühl mit seiner stärkeren Betonung der wagerechten Richtung

spielt vielfach hinein; und selbst in den Einzelheiten spricht sich oft eine neue und eigenartige Empfindung aus. Neu sind jedenfalls auch die Pfeilerkapitelle, die aus Standbilderkränzen (Abb. unten) bestehen, ohne daß man in dieser Neuerung einen Fortschritt sehen könnte; und neu für Italien war die vielleicht von Bourges (S. 291) ausgegangene, dann in Spanien heimisch gewordene Abstufung der Höhe der fünf Schiffe, so daß die inneren Seitenschiffe zwischen den äußeren und dem Mittelschiff die Mitte halten. Seit Burckhardts abfälligem Urteil pflegt der Kunstwert des Mailänder Domes gering eingeschätzt zu werden. Für das von späteren Jahrhunderten verhunzte Äußere, das nur als märchenhaftes „Marmorgebirge" unsere Phantasie gefangen nimmt, ist das auch ohne weiteres zuzugeben. Das Innere des hochgewölbten Pfeilerwaldes aber wirkt mit seinem durch — spätere — Glasfenster erzeugten farbigen Dämmerlicht auf den Unbefangenen doch mit weihevollem Zauber ein.



Das Innere des Domes zu Mailand. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Die **weltlichen Bauten** der oberitalienischen Gotik können sich mit den toskanischen an Wucht und innerer Größe nicht messen, sind ihnen an dekorativer Pracht aber oft überlegen.

Den Reigen der **Rathäuser** eröffnet der Palazzo Pubblico zu Cremona (1245) mit seiner durch sechs Spitzbogen gebildeten Erdgeschoßhalle. Vorbildlich aber wurde das Stadthaus von Piacenza (seit 1281), dessen Erdgeschoß sich, aus Sandsteinquadern erbaut, als kräftige Pfeilerhalle in fünf Spitzbogen öffnet, während das Obergeschoß, aus Backsteinen mit Verzierungen aus gebranntem Ton aufgeführt, unter mächtigem, auf Konsolen ruhendem Zinnenkranze von sechs dreiteiligen, reich umrahmten Fenstern durchbrochen wird. Weitaus der berühmteste und mächtigste dieser Regierungspaläste Oberitaliens aber ist der Dogenpalast von Venedig (Abb. S. 385). Die der See zugekehrte Fassade, die zwischen 1310 und 1340 entstand, wurde maßgebend für die der Piazetta zugekehrte Seite, die erst 1423—38 hinzugefügt wurde. Das Erdgeschoß öffnet sich mit langen, von kurzen, kräftigen Rundsäulen getragenen Spitzbogenarkaden, denen die enger gestellten, reicher

durchbrochenen Arkaden des ersten Obergeschosses in doppelter Anzahl entsprechen. In glatter, ungegliederter, nur mit schematischen Rautenmustern inkrustierter Fläche erheben sich, nur von wenigen Fenstern durchbrochen, das zweite und dritte Obergeschoß. Daß der schwere Oberbau zu den beiden reizvollen Untergeschossen nicht in richtigem Verhältnis steht, ist oft empfunden, noch öfter gerügt worden. Man darf aber nicht vergessen, daß die Spiegelung im Wasser, auf die gerade die ältere, ursprüngliche Fassade berechnet ist, auch diese Verhältnisse auf den Kopf stellt.

Von den oberitalienischen Gerichtspalästen ist der Palazzo della Ragione zu Padua (1192—1270), der durch die Anmut seiner zweistöckigen, noch halb romanischen Außenhalle



Der Dogenpalast zu Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 384.

berühmt ist, voranzustellen. Vollgotisch aber erscheint der Palazzo de' Giureconsulti von 1292 in Cremona mit seinen mächtigen dreiteiligen Spitzbogenfenstern und seinem kräftigen Abschluß durch Bogenfries und Zinnenkranz. An öffentlichen Hallen hat Oberitalien der Loggia de' Lanzi in Florenz nichts an die Seite zu setzen; aber die zweibogige Loggia de' Mercanti in Bologna (1332—84) ist trotz ihres geschlossenen, von Zinnen bekrönten Obergeschosses wohl der anmutigste und reichste gotische Backsteinbau Italiens. Das Stab- und Maßwerk der Fenster, das von weißem Marmor eingesetzt ist, verleiht ihm farbigen Schimmer. An Wohnbauten gotischen Stils fehlt es in Oberitalien vollends nicht. Der Palazzo Pepoli in Bologna z. B. zeigt, wie der toskanische Familienburgenstil sich in oberitalienischer Backsteinausführung gestaltet. Wirklich eigenartig und vorbildlich aber sind nur die venezianischen Wohnhäuser dieser Zeit, deren heitere, fensterreiche, manchmal mit Erdgeschoßhallen versehene, in den mittleren Teilen aller Geschosse von vier- bis achtbogigen Arkadenhallen (Loggien) durchbrochene Spitzbogenfassaden sich unmittelbar aus dem Spiegel der Kanäle

erheben. Ihre Wände und Säulen strahlen von weißem Marmor und buntem Gestein; ihre Unterbauten ruhen auf Pfählen, die in den Lagunenboden gerammt sind; an den Marmortreppen ihrer Haustore legen die Gondeln an. Der gotische Stil zieht sich hier bis tief ins 15. Jahrhundert hinein; und auch die älteren Gebäude dieser Art haben sich zumeist nur in der Überarbeitung dieser späteren Zeit erhalten. Der Palazzo Contarini-Fasan ist ein reizender Ziegelrohbau dieser Art. Der mächtige Palazzo Foscari, dessen Marmorfassade typisch gegliedert ist, zeigt bereits die geschwungeneren Formen der Gotik des 15. Jahrhunderts. Die Cà Doro aber, die von dem älteren Bau wohl die offene Halle des Erdgeschosses bewahrt, ist in ihrer jetzigen Gestalt (1424 und 1437) mit ihrer ganz in Loggia und Fenster von feinster rhythmischer Anordnung aufgelösten Vorderseite das köstlichste aller vornehmen Bürgerhäuser der Welt; und die Spiegelung im Wasser verdoppelt ihre Reize.

B. Die oberitalienische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Während im vorigen Zeitraum oberitalienische Bildner Toskana und Mittelitalien beherrschten, findet jetzt, wie die Forschungen A. G. Meyers, G. Biscaros und Diego Sant' Ambrogios bereits erkennen lassen, eine so starke Rückströmung von Toskana nach Oberitalien statt, daß das Verhältnis sich beinahe umkehrt.

Mailand unter der Regierung der Visconti, Verona unter der Herrschaft der Scala, Venedig in der Blütezeit der Adelsvormacht waren in Oberitalien die Hauptstätten der künstlerischen Weiterentwickelung. Den Stil der Pisani brachte Giovanni di Balduccio von Pisa nach Mailand. Sein erhaltenes Hauptwerk, das großaufgebaute Marmorgrabmal des Märtyrers Petrus in S. Eustorgio, kann sich in der redseligen Breitspurigkeit und schwächlichen Durchführung seiner Reliefs mit den besten Werken der Schule nicht vergleichen. Sich selbst übertroffen aber scheint Balduccio mit dem Grabmal Azzo Viscontis zu haben, von dem sich nicht viel mehr als die edle, im Todesschlummer auf der Bahre ausgestreckte Gestalt des Fürsten in der Sammlung Trivulzio zu Mailand erhalten hat.

Ein Hauptwerk der lombardischen Bildnerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist sodann das Denkmal des hl. Augustinus, das sich, nach wechselnden Geschicken, jetzt im Dom zu Pavia erhebt. Zwischen 1362 und 1380 ausgeführt, sollte es das Grabmal des Petrus Martyr in Mailand an Reichtum und Pracht übertreffen. Der Sarkophag, auf dem hier der Kirchenvater selbst mit lebendigen Zügen ruht, ist von einem in drei Rundbogenarkaden geöffneten Oberbau beschattet, in dessen überreichem figürlichen Schmuck uns ein Stück künstlerischer Entwickelungsgeschichte entgegentritt. Während in dem unteren Teil der pisanische Stil des Giovanni di Balduccio noch einmal an- und ausklingt, meldet sich in den oberen Teilen mit anderem Formengefühl und anderer, die Bohrlöcher verschmähender Technik ein einheimisch oberitalienischer Stil, der feinfühliger und individueller in den Köpfen, schmächtiger und herber in den Gestalten erscheint. Es ist der Stil der Campionesen, der stamm- und schulverwandten Meister von Campione am Luganer See, die eine ähnliche Künstlergemeinschaft gebildet zu haben scheinen wie früher die maestri comacini (S. 79 und 144).

Als selbständige Meister treten diese Campionesen uns an beglaubigten Werken in Mailand, in Monza, in Bergamo und in Verona entgegen. Ihr Anteil an der dekorativen Ausgestaltung und am bildnerischen Schmucke des Mailänder Domes ist durch zahlreiche Urkunden bezeugt. Die Einzelnamen können hier nicht aufgezählt werden. Matteo da Campione (gest. 1396) ist der Meister der edlen, anmutigen Domfassade von Monza und ihres wenn

nicht reichen, so doch ernsten Bildschmuckes, aber auch der Schöpfer der jetzt als Sängertribüne unter der Orgel verwerteten „Kaiserkanzel“, über deren Nischenbildwerken der Heiland in merkwürdiger Auffassung als Donnergott emporragt. Giovanni da Campione tritt uns in Bergamo entgegen: zunächst schon 1340 am Baptisterium mit den acht fein beobachtenden Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi; später in großartigerer Weise am Nordportal von S. Maria Maggiore, über dem besonders das steife, aber tüchtige Reiterbild des S. Alessandro sein Werk ist. Vor allen Dingen aber waren die Campionesen die Hauptmeister der berühmten Scaliger-Gräber zu Verona. Schon als Werke der gotischen Kleinbaukunst, die unter freiem Himmel in stillem, abgeschlossenem Winkel der malerischen Etschstadt dem Sturme der Zeiten trotzen, machen diese einzigartigen Denkmäler der Tyrannen Veronas einen tiefen Eindruck; aber auch in der Geschichte der oberitalienischen Plastik des Trecento nehmen sie einen Ehrenplatz ein. Das älteste und in seiner trotzigen Einfachheit eindruckvollste dieser Grabmäler, das des Cangrande della Scala (1311—29), befindet sich außen an der alten Kapelle S. Maria antica. Auf dem schlichten, von Hunden getragenen Sarkophage ruht die Gestalt des entschlummerten Helden; hoch oben auf der abgeplatteten Pyramide, die aus dem gotischen Baldachin über dem Steinsarg emporwächst, aber erscheint er lebend mit gezücktem Schwerte auf seinem mit der großen Turnierdecke bedeckten Streitroß (Abb. oben). Prächtig sitzt er im Sattel; Leben und den Willen zum Leben sprüht sein Antlitz, das aus der Rüstung hervorblickt. Der Schöpfer dieses Werkes ist nicht bekannt. Von den übrigen Scaliger-Grabmälern, von denen schon das Mastinos II. (1353), das ebenfalls mit dem Reiterstandbild des Verstorbenen bekrönt ist, ein völliger Freibau ist, sei nur noch das reichste und prächtigste, das des Cansignorio della Grande (1374), hervorgehoben. Dieses Werk ist als Schöpfung des Bonino da Campione inschriftlich beglaubigt. Neben dem sechseckigen, reich gotischen Hauptbaldachin, der sich über dem Sarkophage mit dem Liegebild des Verstorbenen erhebt, streben noch sechs besondere Eckbaldachine empor, unter denen Standbilder angebracht sind. Aus den Spitzen der Giebel und Phialen aber wächst hoch oben das Postament hervor, auf dem sich das Reiterstandbild erhebt. Der bildnerische Stil als solcher ist etwas leer, steif und schwächlich; aber das Ganze baut sich in den Verhältnissen italienischer Gotik bei allem Reichtum ruhig und sicher auf.


Das Grabmal des Cangrande della Scala in Verona. Nach A. G. Meyer.

Was die Campionesen in Mailand, Bergamo, Monza und Verona, waren, wie Biscaro betont hat, die Santi, von denen die Gräber der Carrara in der Einsiedlerkirche zu Padua herrühren, die Massegne, denen wir etwas näher treten müssen, und die Buon, die schon ganz dem 15. Jahrhundert angehören, im Venezianischen.

Daß der pisanische Stil auch im Venezianischen neuem Leben die Bahn gebrochen, läßt sich den Werken, die hier um diese Zeit entstanden, mehr anfühlen, als es nachweisbar ist. Als Vermittler mag hier kein Geringerer als Giovanni Pisano selbst gelten, der, wenn auch nicht nachweislich in Venedig, so doch sicher für Padua (S. 360) gearbeitet hat. Tiefere Wurzeln als in Mittelitalien und in der Lombardei hatten die byzantinischen Anschauungen in der Stadt des hl. Markus geschlagen; und nur allmählich nehmen die Bildwerke, mit denen die Markuskirche immer weiter geschmückt wurde, „romanisches" und „gotisches" Ansehen an, ohne sich durch den dramatischen Hauch, der von Toskana herüberwehte, aus ihrem inneren Gleichmut und ihrer ruhigen äußeren Haltung bringen zu lassen.

Erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gewinnt die rundliche, weiche Eigenart der venezianischen Schule unter den Händen der Brüder Jacobello und Pierpaolo delle Massegne volles Leben. Ihre früheste Arbeit ist der große Marmoraltar von 1388 in S. Francesco zu Bologna. Etwas Schöneres als die Krönung der Maria, in der dieser Altar gipfelt, hat die Zeit kaum hervorgebracht. In Venedig sind ihre Apostel von 1394 auf der Chorbrüstung edle, volle, freie Gestalten, denen sich die auf den Seitenschranken anschließen. Um 1399 arbeiteten beide Brüder noch am Dom zu Mailand; Pierpaolo aber schuf gleich nach 1400 das große, reiche gotische Südfenster des Dogenpalastes zu Venedig. Giacomos Sohn Paolo hingegen arbeitete z. B. nach 1386 das Grabmal Jacopo Cavallis in S. Giovanni e Paolo. Im ganzen machte dieser weiche gotische Stil in Venedig den Übergang ins 15. Jahrhundert mit und klingt dann selbst in der venezianischen „Frührenaissance" noch sanft und wohltönend nach.

C. Die oberitalienische Malerei von 1250 bis 1400.

Der große Wurf, der der toskanischen Malerei dieses Zeitraums gelungen war, erstreckte seine Wellenkreise über ganz Oberitalien. Giottos Heldengestalten im Festsaal des Palastes des Azzo Visconti zu Mailand haben sich freilich nicht erhalten; sein Aufenthalt in Ravenna aber (S. 368) hat noch heute sichtbare Spuren zurückgelassen; und die Kirche der Arena in Padua strahlt ewig jung im Glanze des Hauptwerks des großen Florentiners. Kein Wunder daher, daß Giotto auch in Oberitalien Schule machte, daß im 14. Jahrhundert, von Venedig abgesehen, auch hier die öffentlichen Gebäude mit mehr oder weniger giottesken Fresken versehen wurden. Freilich stieß die Giotteske auch hier überall auf eine einheimische Kunstentwickelung, die ähnliche Ziele verfolgte wie die toskanische Malerei. Im allgemeinen aber hat die „gotische" Malerschule Oberitaliens aus sich heraus nur so wenig Bedeutendes hervorgebracht, daß ihre Entwickelung hier nur mit raschem Blick gestreift werden kann.

Daß in der Romagna, wo eine angeborene Weichheit der Empfindung sich an Giottos Vorbild zu stählen suchte, Rimini der Ausgangspunkt der Entwickelung war, hat Brach dargetan. Von der 1307 geschaffenen, in goldgelbem Kleide und graublauem Mantel thronenden Goldgrundmadonna des Giuliano da Rimini im Dom von Urbania bis zu den neutestamentlichen Fresken von 1407 in S. Antonio Abate zu Ferrara läßt sich diese Entwickelung verfolgen. Dazwischen liegen die Fresken mit den Geschichten des alten und des neuen Bundes in der Marienkirche zu Pomposa und in dem Kirchlein zu Mezzerata bei Bologna, die sich,

zum Teil bezeichnet, auf die gleichzeitigen, durch beglaubigte Tafelbilder bekannten Meister der Bologneser Schule dieser Zeit zurückführen lassen: auf einen Jacopo degli Avanzi, einen Simone dei Crocifissi, einen Vitale von Bologna, einen Jacopo di Paolo und andere.

Kaum bedeutender waren die gleichzeitigen Maler Trevisos, von denen wir Tommaso de Mutina (de Modena), den Meister der Dominikanerbildnisse in S. Niccolò zu Treviso, der für Prag und den Karlstein in Böhmen malte, schon (S. 336) kennen gelernt haben; selbstbewußter in ihrer byzantinischen Art jedoch erscheinen die venezianischen Künstler, wie Paulus von Venedig, von dem uns, außer einigen bezeichneten Werken in seiner Vaterstadt, besonders „der Fall des Heidentums" von 1351 in der Stuttgarter Galerie interessiert, wie Lorenz von Venedig, von dem eine Madonna sich im Louvre zu Paris befindet, und wie Niccolò Semeticolo, dessen bestes Gemälde, eine Krönung der Jungfrau von 1367 im Dom zu Padua, schon von leidenschaftlichem, keineswegs aber giotteskem Leben erfüllt ist. Wie schematisch-byzantinisch die Mosaikmaler in Venedig daneben in diesem Zeitraum weiterarbeiteten, zeigen z. B. die Mosaiken der Taufkapelle in S. Marco.

Die Ausnahmen, bei denen es sich zu verweilen verlohnt, ziehen uns nach Verona und Padua. In **Verona** folgt auf den ältesten namhaften Maler, **Turone**, dessen farbenwarmes Tafelbild der Dreieinigkeit von 1360 im Museum noch keine giottesken Züge verrät, gleich der große **Altichiero da Zevio**, dem in Verona selbst jedoch mit Sicherheit nur das nach 1390 entstandene Grabgemälde der Cavalli in S. Anastasia zugeschrieben werden kann. Ein Hauptfeld seiner Tätigkeit war **Padua**, wo, wie vorher in Verona, als sein Mitarbeiter ein gewisser Avantus (**Avanzo**) genannt wird, der, wie es scheint, mit dem genannten schwachen Bolognesen Jacopo degli Avanzi nichts zu tun hat. Mit dem Verhältnis Altichieros zu diesem Avanzo, der sein Schüler gewesen zu sein scheint, und ihrer gemeinsamen Tätigkeit in Padua hat die Kunstgeschichte sich seit Ernst Försters Zeiten vielfach und eingehend beschäftigt. Die neuesten Untersuchungen der aufgetauchten Streitfragen verdanken wir Julius von Schlosser und Paul Schubring. Vor allen Dingen handelt es sich um zwei große Freskenfolgen, die trotz ihrer Anlehnung an die Schule Giottos in der Tat selbständig über diese hinaus in neue Bahnen einlenken. Die ältere Folge, die 1376—77 entstand, schmückt die Kapelle S. Felice in der Kirche des Ortsheiligen. Sie stellt, außer der Kreuzigung der breiten Rückwand, hauptsächlich eine Reihe von Vorgängen aus dem Leben des älteren Apostels Jakobus dar. Schärfer als bei Giotto sind hier die Charaktere, realistischer die Handlungen durchgebildet, die sich nicht mehr in gleichem Maße den monumentalen Kompositionslinien fügen. Auch die Gebäude werden wahrer, die Landschaft wird natürlicher dargestellt, ja eine gewisse Beobachtung des atmosphärischen Lebens tritt wenigstens hier und da in der Abtönung der verschiedenen Gründe zutage. Die jüngere, 1377—79 gemalte Folge befindet sich in der Georgskapelle neben dem Heiligtum Antonios. Das Jugendleben des Heilands, seine Kreuzigung und seine Krönung der Himmelskönigin, aber auch die Legenden der hl. Katharina, des hl. Georg und der hl. Lucia kommen hier in 21 großen Wandbildern zur Darstellung. Der Kompositionsadel Giottos vermählt sich hier noch deutlicher als dort mit einer neuen künstlerischen Wahrheit, die die Größe der Gestalten im Raume richtiger abstuft, das Nackte in sorgfältigerer Helldunkelmodellierung rundet und durch eine starke Vermehrung der Farben bisher unbekannte Tonabstufungen erreicht. Über die Verteilung aller dieser Bilder unter Altichiero, Avanzo und ihre Genossen gehen die Ansichten weit auseinander. Urkundlich wird Altichiero als Meister, der eine Reihe von Bildern in der Kapelle S. Felice gemalt hat,

inschriftlich wird Avanzo als Urheber der Bilder aus dem Leben der hl. Lucia genannt. Als Altichieros Hauptbild gilt mit Recht die große Kreuzigung in der Kapelle S. Felice; er hat aber sicher z. B. auch eine Reihe der Bilder aus dem Leben des hl. Georg in dessen Kapelle gemalt, wogegen Avanzo außer der Lucia-Folge und einer Reihe der Georgsbilder wahrscheinlich die Schlacht von Clavigo in der Felice-Kapelle geschaffen hat.

In Padua selbst wird Guariento als Giottoschüler genannt, der zwischen 1338 und 1378 tätig war. Mit seinem Namen bezeichnet ist ein innerlich bewegtes Bild des Gekreuzigten in der Pinakothek von Bassano. In Padua aber sind einige Freskenreste seiner Hand erhalten, nach denen Schubring ihn als ein Zwischenglied zwischen Giotto und Altichiero erkennen und die Kunst der beiden Veroneser daher als paduanisch bezeichnen zu können glaubt.



Die Wirkung des Nordwindes. Miniatur aus dem Hausbuch der Ceruti im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Nach J. von Schlosser.

Den ältesten Glasgemälden Oberitaliens nachzuspüren oder näher auf die Mosaiken dieser Zeit in der Markuskirche zu Venedig einzugehen, würde sich nicht für uns verlohnen. Der oberitalienischen Handschriftenmalerei des 14. Jahrhunderts ließen sich dagegen manche Aufschlüsse entlocken. Die zahlreichen Genesisbilder eines Kodex in Rovigo führen uns in ihrer fortlaufenden Reihe die ganze Stilwandlung vor Augen, die sich seit der Mitte des Jahrhunderts hier in der räumlichen Behandlung der Hintergründe vollzog. Die Miniaturen des im Kunsthistorischen Museum zu Wien aufbewahrten Hausbuchs der Cerruti aber, eines naturgeschichtlichen „veronesischen Bilderbuchs" des 14. Jahrhunderts, das Schlosser zu eingehenden Untersuchungen über die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts benutzt hat, stehen schon ganz auf dem Boden der frischen Naturbeobachtung, die gegen Ende des Jahrhunderts von Verona ausging. Man sehe nur, wie anschaulich in einem seiner Bilder (Abb. oben) bereits die Wirkung des Nordwindes auf Bäume und Menschen dargestellt wird!

Wie die Fresken Altichieros und Avanzos in Padua, von denen vielleicht auch Antonio Venezianos Fresken im Campo Santo zu Pisa (S. 378) beeinflußt sind, lassen auch die Miniaturen dieser Art uns die wichtige Rolle ahnen, die der oberitalienischen Malerei vorbehalten war. Gerade in diesen Werken spüren wir den Hauch der nahenden Neuzeit.

3. Die Kunst Roms und Unteritaliens von 1250 bis 1400.

A. Die römische und unteritalienische Baukunst von 1250 bis 1400.

Rom, „das Haupt der Welt", war in diesem Zeitraum geistverlassen und kunstarm. Untereinander, mit dem Volke und mit dem Papsttum im Streit, errichteten die Adelsgeschlechter

aus dem Gesteine der Ruinen der alten Kaiserzeit sich ihre kunstlosen, trotzigen Zwingburgen, deren Türme das wüste Gelände weithin beherrschten. Die Päpste hielten es in ihrer eigenen Stadt nicht mehr aus. Während ihres „Exils“ in Avignon, von 1309—76, dachte niemand in Rom daran, sich der Künste anzunehmen. Selbst Petrarcas Dichterkrönung auf dem Kapitol (1341) war nur ein vorübergehendes Spiel mit dem Lorbeer. Nur die Kleinarchitektur der Cosmaten (S. 144), von denen die Nachkommen des Meisters Laurentius bis ins 14. Jahrhundert hinein lebten und wirkten, blieb auch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine anerkennenswerte Sonderleistung Roms. Daß die Cosmaten ihre Schöpfungen jetzt mit den äußerlichsten Formen der Gotik wie mit einer losen Hülle zu umkleiden verstanden, zeigt z. B. die von Cosmas II. aus der Familie des Laurentius unter Papst Nikolaus III. 1378 erbaute Hauskapelle der Päpste (Sancta Sanctorum) beim Lateran; 55 gewundene Säulen mit Spitzbogengiebeln bekleiden hier die Bilderwände; und die kleeblattförmig geschlossenen Fenster vertreten wenigstens den „Übergangsstil“. Das einzige wirklich gotische Gebäude Roms, die Dominikanerkirche S. Maria Sopra Minerva (seit 1280), wurde wahrscheinlich von jenen florentinischen Mönchen Fra Sisto und Fra Ristoro erbaut, die die Hauptstadt des Arnotals mit der Kirche S. Maria Novella (S. 351) geschmückt hatten. Das gewölbte dreischiffige Langhaus wird durch seitliche Kapellenreihen, die sich schon wieder rundbogig öffnen, fünfschiffig gemacht. In die ganze Breite des Querschiffes münden auch hier die Chorkapellen, aus denen die mittlere mit halbrunder Apsis hervorstrebt. Aber auch auf ihrem eigensten Gebiete machten florentinische Künstler den Cosmaten jetzt den römischen Boden streitig. Der große Arnolfo di Cambio (S. 353) versah 1283 den Hauptaltar der Cäcilienkirche jenseits des Tiber und 1285 den der Paulskirche vor der Stadt mit jenen gotischen Riesentabernakeln, deren Pracht ihre ganze Umgebung beherrscht, wogegen der Cosmate Teodatus freilich noch 1315 die Kirche S. Maria in Cosmedin mit einem ähnlichen Prunkstück schmückte.

Südlich vom Albanergebirge hatte die frühburgundische Zisterziensergotik, wie wir gesehen haben (S. 350), sich schon früh eine neue Heimat gegründet; und der Typus der Abteikirche von Fossanuova hatte sich in zahlreichen Kirchen vom Tyrrhenischen bis zum Adriatischen Meer, in einzelnen Ausläufern sogar tief bis nach Kalabrien (Cosenza) hinunter verbreitet.

Burgundisch-gotische Formen, wie die Kreuzzüge sie auf dem Weg nach dem Osten und, wie Dehio gezeigt hat, auch auf dem Rückwege von dort im byzantinisch-sarazenisch-normannischen Unteritalien hinterlassen hatten, erhielten sich auch unter der Hohenstaufenherrschaft und verliehen den Kirchen und Schlössern, die hier unter Friedrich II. erbaut wurden, ihren Stil und ihren Reiz. Friedrich II. selbst baute vor allen Dingen Schlösser und Burgen. Berühmt ist Castel del Monte, das gewaltige, um 1240 errichtete Schloß, das südlich von Andria auf ragendem Bergkegel thront. Die Baugeschichte dieses Schlosses enthalten Schriften von Bertaux, Bernich, Rocchi und Schubring. Es bildet ein mächtiges, mit Türmen besetztes Achteck. Im Inneren erheben sich gotische Rippengewölbe teils über korinthischen Pilastern, teils über Dreipfeilerbündeln mit Knospenkapitellen. Die gotischen Marmorfenster sind reich verziert. Mit allem Reichtum aber paart sich strenger Geschmack. Burgundisch-französischer Einfluß ist auch hier nicht zu verkennen.

Dann zogen die Franzosen selbst, zogen die Anjous als Herrscher in Unteritalien ein. Neapel, das Karl I. gleich 1265 zu seiner Residenz erhob, trat an die Spitze der unteritalischen

Städte. Zahlreiche Bauten, Kirchen und Schlösser, erhoben sich in der Hauptstadt und in der Provinz. Ihre Bauleute aber verschrieben die Anjous sich aus dem Süden Frankreichs; und „so folgte", wie Dehio sagt, „auf die altertümlich hohenstaufische Frühgotik unmittelbar eine zersetzte und reduzierte Spätgotik". Von den Kirchen Neapels, die heute meist in barocker Vermummung prangen, zeichnet S. Lorenzo (1266—1324) sich durch Chorumgang und Kapellenkranz aus; S. Chiara (1310—40) aber ist eine von Seitenkapellen eingefaßte Saalkirche, deren Gewölbe später durch eine flache Decke ersetzt worden sind.

Die Franziskaner- und Dominikanerkirchen hatten in Unteritalien auf die Entwickelung des gotischen Stils keinen solchen Einfluß wie in Oberitalien. S. Francesco in Palermo (1277) ist sogar noch halbromanisch. Aber auf Sizilien war für die eigentliche Gotik in dieser Zeit überhaupt noch kein Raum. Den Spitzbogen hatte die sizilianische Baukunst als Erbteil der Araber ja schon längst vorweggenommen und verbraucht; und die Kriege mit Neapel erschöpften Siziliens Kräfte im 14. Jahrhundert in solchem Maße, daß der neue Stil sich hier jetzt noch nicht in künstlerisch bedeutsamer Weise entfalten konnte.

B. Die römische und unteritalienische Bildnerei von 1250 bis 1400.

In Rom ließ die Ungunst der Zeiten auch auf dem Gebiete der Bildnerei keinen rechten Aufschwung zu. Die Bildwerke der schon (S. 391) genannten Tabernakel des Florentiners Arnolfo di Cambio trugen den Stil der Schule Niccolò Pisanos nach Rom. Daneben setzte die farbige Cosmatenkunst, die ihre Werke nach wie vor mit Mosaiken und bunten Steinen schmückte, sich vornehmlich in der Grabbildnerei mit einer gewissen Großzügigkeit fort. Hervorragend sind gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Grabmäler des Cosmaten Johannes. Bedeutend ist schon sein Wandgrab des Bischofs Durandus (Durante) von 1296 in der Kirche S. Maria sopra Minerva (Abb. S. 393); die liegende Bischofsgestalt ist schon mit individuellen Zügen ausgestattet; die Engel, die hinter ihr den Vorhang heben, atmen gotische Anmut; die gemalte Madonna aber, die in der Nische thront, zeigt noch Spuren alter Römergröße. Noch natürlicher und stilvoller zugleich wirkt Johannes' Denkmal des Kardinals Gonsalvo von 1299 in S. Maria Maggiore. Daß aber römische Bildner gelegentlich sogar nach auswärts berufen wurden, beweist das prächtige Liegebild des Beato Simone von 1317 in S. Simone grande zu Venedig. Marcus Romanus bezeichnet sich als sein Schöpfer; und sein edler Stil läßt ahnen, daß die römische Kunst, wenn das Exil der Päpste ihr nicht ein jähes Ende bereitet hätte, doch vielleicht aus sich heraus den Aufschwung mitgemacht hätte.

In Unteritalien kreuzen die Stile sich in der Bildnerei ebenso wie in der Baukunst. Zunächst setzt die byzantinisch-antikisierende Richtung der Hohenstaufenzeit (S. 138) sich hier bis zum Ende des 13. Jahrhunderts fort. Die Kanzelbildnerei nimmt es in der älteren Richtung, wenn auch nicht an bildnerischem Reichtum, so doch an stilvoller Pracht beinahe mit der toskanischen auf. Ein hübsches Werk dieser Art, die Kanzel der Kirche von Sessa, ist 1260 entstanden, also gleichzeitig mit Niccolò Pisanos Kanzel im Baptisterium zu Pisa. Die Kanzel im Dom zu Ravello, deren sechs Säulen auf Löwen stehen, wurde 1272 geschaffen. Ihre Brüstungsflächen sind mit Mosaik geschmückt. Der benachbarte Türbogen aber ist durch eine lebensgroße weibliche Büste (angeblich die der Sigilgaita Rufolo) ausgezeichnet, die in ihrer klassischen Stilreinheit der Antike näher steht als irgend eine Schöpfung Niccolò Pisanos.

Die französische Gotik hat trotz der französischen Steinmetzen, die das Herrscherhaus der Anjou nach Unteritalien zog, in der Bildnerei dieser Gegenden nur geringe Spuren

hinterlassen: wirklich französisch mutet uns eigentlich nur das vornehme Denkmal Philipps des Kühnen und seiner Gemahlin Isabella von Aragonien in der Kirche von Cosenza an. Dagegen hat der toskanische Stil der Pisani sich in starkem, wenn auch nicht besonders breitem Strome über Unteritalien ergossen; ja, wir können hier an der Hand der Untersuchungen Fraschettis sogar seine sienesische und seine florentinische Abzweigung wiedererkennen. Von den Sienesen war vor allem Tino di Camaino (S. 363) 1325 nach Neapel gezogen, wo er auch 1337 starb. Mit dem Neapolitaner Gallardus Primarius (gest. 1348) zusammen schuf er hier zuerst das Grabmal der 1323 verstorbenen Gemahlin Karls II. in der Kirche S. Maria Donna Regina, dann aber in der Hauptkirche der Anjous, in S. Chiara, die Grabmäler des Herzogs Karls des Erlauchten von Kalabrien (gest. 1328) und seiner Gemahlin Maria von Valois (gest. 1331). Diese 1331 und 1333 entstandenen Werke, die in ihrem reichgegliederten, von den „Tugenden" getragenen Aufbau an mittel- und oberitalische Werke erinnern, in ihrem üppigen, etwas plumpen Bildwerk aber nicht auf der Höhe der toskanischen Kunst dieser Zeit stehen, sind immerhin die bedeutendsten Leistungen Tinos.



Johannes Cosmas' Wandgrab des Bischofs Durandus in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 392.

Den florentinischen Zweig der toskanischen Kunst aber vertreten die Werke in S. Chiara, die auf die Brüder Pacio und Giovanni Bertini von Florenz zurückgeführt werden. Ihr beglaubigtes Hauptwerk ist das berühmte Grabmal König Roberts des Weisen (gest. 1343). Der Aufbau ist charakteristisch für die ganze Gattung. Die tragenden Pilaster sind mit allegorischen Figuren geschmückt; auf dem Sarkophag liegt die Gestalt des Verstorbenen, vor dem anmutige Engel den Vorhang fortziehen; über dem Sarkophag aber erhebt sich der Baldachin, in dessen oberer Nische der König als Lebender thront, während auf seiner Spitze die Madonna zwischen dem hl. Franziskus und der hl. Klara wacht. Der Prunk des Aufbaues täuscht auch hier über die Schwächen der Durchführung hinweg. Die Hand derselben Meister erkennt man in den elf Reliefbildern des Lebens der hl. Klara am Orgelchor derselben Kirche; und gerade ihnen sieht man es an, daß sie geradesweges aus der Schule Andrea Pisanos stammen.

C. Die römische und unteritalienische Malerei von 1250 bis 1400.

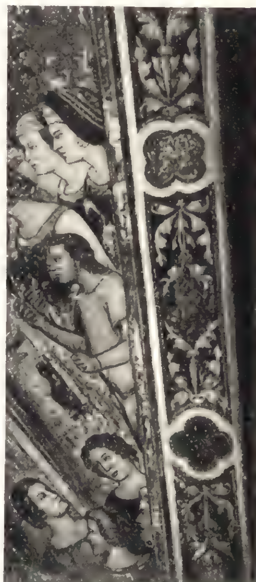
Der Aufschwung, den die Kunst am Tibergestade immerhin gegen Ende des 13. Jahrhunderts nahm, um im Anfang des 14. Jahrhunderts nach der Auswanderung des Papsttums flügellahm herabzusinken, tritt uns nirgends greifbarer entgegen als in der Malerei. Von dem unbedeutenden Conxolus abgesehen, den man in Subiaco kennen lernt, sind es freilich nur vier Künstler, deren Namen sich an diesen Aufschwung knüpfen: Jacopo Torriti, Filippo Russuti, Johannes di Cosma und Pietro Cavallini, und nicht eben zahlreich sind die Werke ihrer Hand, die sich erhalten haben; aber diese Werke, unter denen die Mosaiken nach altrömischer Überlieferung immer noch Hauptstellen einnehmen, spiegeln eine kräftige Entwickelung wieder, deren jähe Unterbrechung durch die Auswanderung der Päpste zu beklagen ist. Von der altchristlichen Kunst her, deren prächtige Kirchenmosaiken, allen sichtbar, nichts von ihrer feierlichen Größe eingebüßt hatten, hatte diese römische Malerei sich eine gewisse Großzügigkeit bewahrt, von der selbst die Toskaner lernen konnten und gelernt haben. Waren doch, wie wir gesehen haben, Cimabue und Giotto in den Jahren dieses Aufschwungs in Rom gewesen; und hatten wenigstens nach der Ansicht einiger Forscher doch Römer dieser Schule während der Geburtswehen der neuen toskanischen Kunst neben ihnen in Assisi gearbeitet.

Von Jacopo Torriti rühren die beiden großen Apsismosaiken in der Laterankirche und in S. Maria Maggiore her, die letzten großen Schöpfungen dieser Art, die die Kunstgeschichte zu verzeichnen hat. Das Lateransmosaik, an dem Jacopo di Camerino sich als Mitarbeiter Torritis nennt, ist um 1291 entstanden. Zwischen den altchristlichen Gestalten Marias, des Täufers und der vornehmsten Aposteln stehen als Zutaten Torritis, kleiner als jene, der hl. Franziskus und der hl. Antonius; noch kleiner ist der Stifter zu Füßen Marias, abermals kleiner sind die knieenden Künstler gebildet. Die Gestalten sind noch steif, und ihre verschiedene Größe wirkt nicht günstig; aber der Goldgrund hält alles wirkungsvoll zusammen. Weit bedeutender und selbständiger ist Torritis 1296 vollendetes Mosaik der Krönung Marias in der Nische von S. Maria Maggiore. In der Mitte thronen hier schon der Heiland und Maria gleichberechtigt nebeneinander. Maria ist nicht mehr, wie in S. Maria in Trastevere (S. 145), zur Seite gerückt. Während die Typen der begleitenden Apostel hier, wie im Lateran, Torritis byzantinische Studien verraten, streben Christus und Maria aus dem Byzantinismus in einen neu-römischen Stil hinüber.

Nahe verwandt, aber schwächer sind Filippo Russutis Mosaiken im oberen Wandstreifen der Fassade von S. Maria Maggiore. Auch hier kämpfen römische Züge mit byzantinischen Erinnerungen. Dann folgen zwischen 1296 und 1299 die Mosaikmadonnen des Cosmaten Johannes hinter seinen berühmten Grabdenkmälern in S. Maria sopra Minerva und in S. Maria Maggiore (S. 392); ob aber das Neue, Freie, Offene, das uns hier entgegentritt, schon von Giotto beeinflußt ist oder Giotto beeinflußt hat, ist eine Streitfrage. Wir glauben in höherem Maße als einige andere Forscher an Parallelströmungen, die an verschiedenen Orten zugleich zutage treten, wenn ihre Zeit gekommen ist. Hier einen unmittelbaren Zusammenhang mit Giotto anzunehmen, scheint uns nicht notwendig zu sein.

Als der römische Hauptmeister dieser Zeit aber tritt besonders seit Hermanins Entdeckungen und Forschungen Pietro Cavallini immer mehr in den Vordergrund. Vasari nannte ihn schlechthin einen Schüler Giottos; Max Zimmermann nahm an, daß sein Hauptwerk, die sechs großen Mosaikbilder aus dem Marienleben in dem unteren Streifen der

Altarnische von S. Maria Trastevere in Rom, nach Kartons von Giotto gefertigt sei. Neuerdings aber sucht man das Verhältnis umzudrehen und Giotto, wenn nicht zu einem Schüler, so doch zu einem Nachfolger Cavallinis zu machen. Wahrscheinlich ist bei der Verschiedenheit, die zwischen ihrem Stil herrscht, daß sie nebeneinander ähnlichen Zielen zustrebten. Das gemeinsame Ziel war die Befreiung vom Byzantinismus. Cavallinis Kunst ist immerhin ruhiger und gelassener als die dramatisch lebendige Kunst Giottos. Anschaulich erzählt sind die genannten 1291 entstandenen Goldgrundmosaiken freilich auch; aber alle ihre einzelnen Gestalten tragen eine gewisse Gleichgültigkeit zur Schau, die Giotto fern liegt; auch die Typen sind nicht eigentlich giottesk, sondern bei größerer Offenheit von einer klassischeren Regelmäßigkeit und Langweiligkeit. Das zweite Hauptwerk Cavallinis sind die wiederentdeckten Fresken in S. Cecilia in Trastevere, von denen das „Jüngste Gericht" von 1293 allerdings auf Giottos Weltgericht in Padua eingewirkt zu haben scheint. Jedenfalls war Cavallini ein vielbeschäftigter, einflußreicher und tüchtiger Künstler, der mit Recht als ein Bindeglied zwischen der römischen und toskanischen Malerei angesehen wird.



Ein Teil des Deckenfreskogemäldes „Das Sakrament der Ehe" in der Incoronatakirche zu Neapel. Nach P. Schubring. Vgl. Text, S. 396.

In Neapel hat, obgleich Cavallini hier 1308, Giotto hier 1330—32 arbeitete, die sienesische Schule, wie durch die Forschungen Bertaux', Schubrings und anderer immer deutlicher hervortritt, von Anfang an einen größeren Einfluß ausgeübt als die römische und die florentinische. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß die Anjous, die seit 1265 Neapel beherrschten, hier mit Bewußtsein der byzantinischen, der sarazenischen und selbst der hohenstaufischen Kunst Unteritaliens gegenüber die damals moderne abendländische Kunst begünstigten. Während das übrige Unteritalien selbst im 14. Jahrhundert noch im Banne der byzantinischen Auffassung und Formensprache weiterarbeitete, öffnete die Königsstadt unterm Vesuv ihre Tore der französischen und der toskanischen Kunst. Die ältere neapolitanische Forschung, an deren Spitze Dominici stand, hat die unteritalienische Kunstgeschichte dieses Zeitraums mit einer Reihe von Malernamen ausgestattet, die großenteils auf freier Erfindung beruhen. Der einzige greifbare neapolitanische Maler der Zeit ist Robertus de Oderisio, der sich auf seiner Kreuzigung in S. Francesco zu Eboli selbst als „de Neapoli" bezeichnet. Seinem Stil nach ist dieses pathetische Goldgrundbild von Siena beeinflußt. Berenson hält es nicht für ausgeschlossen, daß Robertus ein Schüler Simone Martinis gewesen sei.

Simone Martini selbst malte 1317 die Krönung Roberts in der Kirche S. Lorenzo zu Neapel (S. 375). Unter dem Einfluß der feinen Kunst dieses Meisters steht der von Bertaux freigelegte und veröffentlichte Freskenschmuck der Kirche S. Maria di Donna Regina, der wohl noch vor 1330 entstanden ist. Als dann Giotto seine drei großen Bilderfolgen (S. 369) in Neapel gemalt hatte, wirkte seine mächtige Art selbst auf die neapolitanische Miniaturmalerei zurück, die hier, wie Graf Erbach dargetan, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen frischen Anlauf nahm. Die berühmten, 1352 entstandenen Fresken in der Incoronatakirche zu Neapel, die man früher irrtümlich auf Giotto selbst zurückführte, zeigen in Wirklichkeit

eher sienesischen als florentinischen Charakter. Mit Robertus de Oderisio aber teilen sie nur die allgemeine Schulverwandtschaft. Wenn wir auch keinen Meisternamen mit ihnen verbinden können, so gehören sie doch zu den vornehmsten erhaltenen Werken der toskanischen Kunst dieses Zeitalters. Wohlerhalten sind besonders die Deckengemälde, die die sieben Sakramente in großartiger, schlichter, hier und da volkstümlicher Sinnbildlichkeit, mit höfischen Bildnissen aus der Zeit der grausamen Königin Giovanna durchsetzt, klar und bedeutend zur Darstellung bringen. Wunderbare Frauengestalten mit reinen, vornehmen Gesichtszügen erscheinen als Zeuginnen auf dem prächtigen Gemälde des Sakraments der Ehe (Abb. S. 395). Nackte Flügelputten, auf die schon Siegfried Weber als Vorboten der Renaissance an dieser Stelle hingewiesen, stehen als steinfarbene Kränzehalter an den gemalten Wänden. Von ergreifendem, düsterem Ernst ist der Pracht dieser Darstellung gegenüber das Sakrament der Buße durchschauert: in der Kirche, deren Vorderwände immer noch weggeschnitten erscheinen, um dünnen, wie aus Eisen gebildeten Ecksäulen Platz zu machen, kniet die lasterhafte Königin vor ihrem Beichtvater, dessen Antlitz Schrecken, Ekel und Entrüstung widerspiegelt. Draußen aber zerfleischen ernste Büßer sich mit geschwungenen Geißeln die entblößten Rücken.

Im entlegeneren Unteritalien finden wir dann, wie gesagt, wieder den Weg zur byzantinischen Kunst. Wirkt doch schon das feine Madonnenmosaik, das ein gewisser Lellus 1322 in S. Restituta zu Neapel ausführte, durch und durch byzantinisch. Eben nur in Rom verstand auch die Mosaikkunst sich über das Hergebrachte zu erheben. Den gleichen Stil aber zeigen auch die Fresken von demselben Jahre in S. Maria del Casale vor Brindisi; und der Freskenschmuck der Kirche S. Stefano zu Soleto zwischen Lecce und Otranto beweist, daß die byzantinische Grundlage hier in Apulien, wenn auch mit selbständigen Regungen, noch bis gegen 1400 festgehalten wurde.

IV. Die christliche Kunst des späteren Mittelalters im Osten.

1. Die spätbyzantinische Kunst von 1250 bis 1450.

Mit Brand und Raub hatten die abendländischen Kreuzfahrer, als sie 1204 ihr lateinisches Kaisertum am Bosporus errichteten, das schöne Neu-Rom Konstantins und Justinians verwüstet. Die köstlichen Bildwerke der alten Griechenzeit wurden zertrümmert, eingeschmolzen oder zerstreut. Kirchenkuppeln sanken in sich zusammen; und Mosaiken und Fresken verwandelten sich in Staub- und Kehrichthaufen. Über der Stadt, in die Michael Paläologos, der Begründer der letzten byzantinischen Kaiserdynastie, 1261 siegreich wieder einzog, lag nur noch ein Dämmerschein ihres einstigen Glanzes; und wenn die Kaiser aus dem Paläologenhause auch kunstliebend genug waren, um überall wiederaufzubauen und herzustellen, hier und da auch Neues zu schaffen, so nahm die byzantinische Kunst unter ihrer Herrschaft doch nur noch auf dem Gebiete der Großmalerei einen neuen Aufschwung, der sich dem der toskanischen Wandmalerei in einigen Beziehungen parallel entwickelte, wenn er nicht gar schon durch ihn mitbedingt wurde.

In Konstantinopel ist von den Kirchenbauten dieser Zeit kaum etwas übriggeblieben. Auf dem Gebiete der Mosaik- und Freskomalerei aber haben sich in der Bosporusstadt, auch abgesehen von den übertünchten späten Mosaiken der Sophienkirche, einige Hauptwerke

der Paläologenzeit erhalten: eben jene Mosaiken und Fresken in dem Kirchlein Mone tes Choras, das jetzt die Vorhallen der Kahriè Dschami (S. 126) bildet. Das Mosaik über der Eingangstür der äußeren Vorhalle zeigt den Großkanzler Theodor Metochita vor dem thronenden Heiland, dem er knieend das Kirchenmodell überreicht. Da wir wissen, daß dieser Vorgang sich auf die Erneuerung der Kirche zu Anfang des 14. Jahrhunderts bezieht, auch die übrigen Mosaiken in der gleichen Technik gearbeitet erscheinen wie dieses Widmungsbild, so ist damit auch das Alter der ganzen Mosaikenfolge bestimmt, die in der äußeren Vorhalle Darstellungen aus dem Leben des Heilands bringt, in der inneren Halle aber Vorgänge



Maria vor dem Hohenpriester. Mosaik in der Kahriè-Moschee zu Konstantinopel. Nach Photographie von Sébah und Joaillier in Konstantinopel.

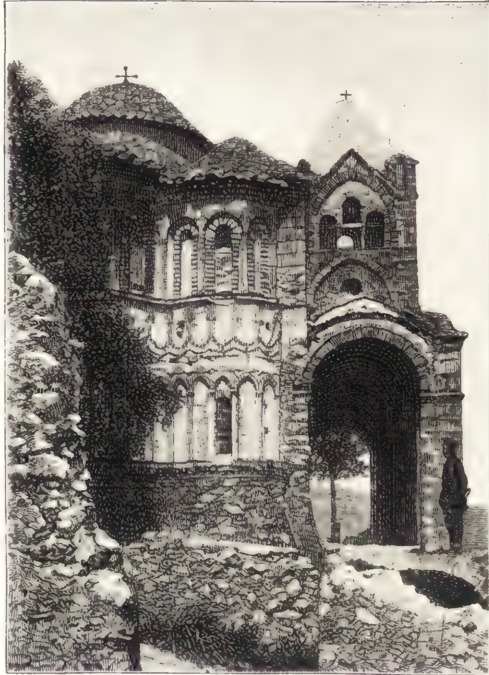
aus dem Marienleben veranschaulicht. Von den beiden Kuppeln dieses inneren Narthex zeigt die eine das Brustbild des Erlösers, die andere das seiner Mutter, beide radspeichenförmig von den Gestalten ihrer Vorfahren umstrahlt; über dem Eingang zum eigentlichen Kirchlein aber leuchtet das Brustbild Christi in etwas anderer Fassung. Am schönsten sind die Bilder aus dem Marienleben, die eben deshalb von einigen Kennern (Kondakoff, Springer) schon der Gründungszeit der Kirche, dem 11. Jahrhundert, zugeschrieben wurden. Aber gerade das bekannteste dieser Bilder (Abb. oben) zeigt in seiner ruhigen, klar in die Breite gezogenen räumlichen Anordnung eine Auffassung, die über die mittelbyzantinische Kunst hinausgeht und etwas von dem neuen Zeitgeist, der seit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Italien herrschte, ahnen läßt. Das Mosaik stellt dar, wie der Hohepriester Maria den Purpur überreicht, den sie vor ihren Gefährtinnen bei der Verlosung zum Verspinnen gewonnen hat. Ein Hauch inneren Lebens zieht mit zartem Flüstertone durch diese Darstellung. In der

eigentlichen Kirche treten Fresken, die allerdings schwächeren Stils sind, an die Stelle der Mosaiken; und diese Fresken, die allgemein erst dem 14. Jahrhundert zugeschrieben werden, verbildlichen unter anderem Christus in der Herrlichkeit, Maria mit dem Kinde zwischen Engeln und das Jüngste Gericht. Angesichts jener Mosaiken und dieser Fresken, die geeignet sind, alle unsere vorgefaßten Ansichten über die Unbeweglichkeit der spätbyzantinischen Kunst zu zerstreuen, warf der Verfasser dieses Buches schon 1878 die Frage auf, ob nicht „die byzantinische Kunst, wenn nicht der Islam ihr ein jähes Ende bereitet hätte, möglicherweise doch imstande gewesen wäre, sich unter italienischer Rückwirkung aus den Banden der steifen Herkömmlichkeit und Geistlosigkeit loszulösen und zu größerer Freiheit zurückzukehren". Wenn wir eine Rückwirkung der neuen Monumentalkunst Italiens auf diese Mosaiken und Fresken nicht nachweisen können, so halten wir den Nachweis, daß sie ihrerseits den toskanischen Monumentalstil gefördert hätten, jedoch erst recht nicht für erbracht. Das Streben nach räumlicherer Anschauung lag diesseits wie jenseits der Adria in der Luft.

Die Werke der byzantinischen Kleinkunst dieser Zeit stehen noch auf anderem Boden. Selbst die Tafelbilder mit Goldgrund, die man, zum Teil mit Künstlerbezeichnungen versehen, im christlichen Museum des Vatikans und in anderen Sammlungen antrifft, lehren uns die ostchristliche Kunst des Paläologenzeitalters nicht von ihren besten Seiten kennen. Noch deutlicher zeigt sich der Verfall in den gleichzeitigen byzantinischen Bilderhandschriften, die Kondakoff ausführlich geschildert hat. Lange und kurze Körperverhältnisse wechseln wieder willkürlich; die Verzeichnungen werden immer unerträglicher; der Ausdruck wird immer roher oder nichtssagender; die Modellierung verschwindet allmählich. Ähnliche Schwächen aber verraten auch die Elfenbeinreliefs dieser byzantinischen Spätzeit, auf die wir nicht eingehen können. Als die Türken 1453 den Halbmond auf die Zinnen der alten Kaiserstadt am Bosporus gepflanzt, vollendeten sie das Werk der Verwüstung, das die Franken begonnen hatten. Ein Glück war es noch, daß sie die Kirchen in Moscheen verwandelten und die Mosaiken übertünchten, so daß ihre Wiedererstehung nicht ausgeschlossen erscheint.

Die spätbyzantinische Kunst der Halbinsel Morea, in der die fränkische Herrschaft sich während des größten Teiles dieses Zeitraums erhielt, tritt uns am anschaulichsten in der großen Trümmerstätte zu Mistra am Taygetos entgegen, die Strzygowski nicht mit Unrecht als das byzantinische Pompeji bezeichnet hat. Die umfangreichen Ruinen, die sich malerisch dem Eingange ins Eurotastal anschmiegen, zeugen von der einstigen Größe der wichtigsten peloponnesischen Stadt nach dem Zeitalter der Kreuzzüge. Einige ihrer Kirchen, wie die Kathedrale, die Peribleptos und die Pantanassa, stehen noch aufrecht, die meisten sind zerfallen. Ihrer Mehrzahl nach entfernen diese Kirchen Mistras, wie Lucien Magne gezeigt hat, sich noch nicht von der hergebrachten byzantinischen Überlieferung, ja die um 1296 entstandene Theodorskirche zeigt noch den alten massigen Typus mit innerem Strebesystem, in dem der Durchmesser der Kuppel der Breite aller drei Ostapsiden entspricht. In einigen anderen Kirchen Mistras aber treten die fränkischen Anklänge nur um so deutlicher hervor. Besonders stellen die 1302 gegründete Kathedrale, die Pantanassa und die Panagia eine eigenartige Kreuzung der westlichen Basilikagestalt mit dem östlichen Kuppelzentralbau dar. Es sind dreischiffige Basiliken mit ausgebildetem Fünfkuppelsystem. Die Pantanassakirche, die erst dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehört (Abb. S. 399), erinnert an romanische Bauten Frankreichs; aber auch der Spitzbogen nimmt hier und da den Wettbewerb mit dem Rundbogen auf.

Lehrreich sind auch die freilich nur bruchstückweise erhaltenen Wand- und Kuppelgemälde der Kirchen Mistras. Das Mosaik ist hier vom Fresko völlig überwunden. In der Peribleptoskirche läßt sich die mistrische Malerei des 14., in der Pantanassakirche die des 15. Jahrhunderts noch einigermaßen beurteilen. Von der Kuppel der Peribleptoskirche blickt immer noch das Brustbild des Allherrschers Christus herab. Die besten Fresken des Hauptschiffs stellen die Verklärung Christi und die Frauen am Grabe dar. Der Grund ist blau, die Gewandfarben sind hell und klar mit weißen Lichtern, das grünschattige Fleisch ist verhältnismäßig weich modelliert. Die schwarzen Umrisse treten nur wenig mehr hervor. Diesen Gemälden gegenüber bezeichnen dann freilich die Fresken der Pantanassa, von denen der „Einzug Christi in Jerusalem" und die „Auferweckung des Lazarus" hervorgehoben seien, einen wirklichen Rückschritt. Die Figuren sind hier schlecht gezeichnet, die Architekturgründe unruhig angebracht, die Farben roh zusammengestellt. Lange scheint also der Aufschwung der byzantinischen Großmalerei das 14. Jahrhundert doch nicht überdauert zu haben.



Die Pantanassa-Kirche zu Mistra. Nach L. Magne. Vgl. Text, S. 398.

Die bedeutende Rolle, die Trapezunt, die kleinasiatische Stadt am Schwarzen Meere, in der Kirchenbaukunst dieser Zeit spielte, bedarf noch der Aufklärung. Klar vor Augen aber liegt uns in Brockhaus' Buch die Kunst des Athosberges. In den Waldklöstern des heiligen, vom Meere umbrandeten Gebirges herrschte während der ganzen Paläologenzeit ein besonders reges künstlerisches Leben. Nachweisen läßt sich jedoch nur von fünf ihrer kirchlichen Bauten, daß sie vor 1500 errichtet worden: außer von den beiden (S. 126) genannten noch von der Nikolauskapelle des Lawraklosters, die 1360 bestand, von der Georgskapelle zu Ajiu Pawlu, die 1423 stand, und von der Kirche zu Iwiron, die 1492 erneuert wurde. Baulich zeigen diese Kirchen und Kapellen keine neuen Züge. Wichtig aber sind die meisten von ihnen wegen ihres reichen Freskenschmucks, innerhalb dessen als hervorgehobene Teile an einigen Stellen Mosaikbilder auftauchen. Namentlich die Kirchenheiligen wurden gern durch die Mosaiktechnik herausgehoben. Umfangreich und klar erhalten ist der große Bilderkreis von 1312 in der Kirche zu Watopädi. Gerade hier mischen sich einige Mosaiken unter die Fresken, gerade hier aber freilich auch Bilder einer späteren Herstellungskunst unter die echten Werke des 14. Jahrhunderts, die sich wieder durch eine gewisse Freiheit der Bewegung innerhalb der byzantinischen Verteilung und Anordnung auszeichnen. Am umfangreichsten und besten sind die Fresken der Nikolauskapelle zu Lawra von 1360 erhalten. „Keines der Bilder", sagt Brockhaus, „ist leichthin gemalt, jedes vielmehr mit wahrer Vertiefung in den Gegenstand entworfen und ausgeführt; die

Gesichter der Heiligengestalten weisen individuelle Charakterzüge auf und sind dabei von einer wohltuenden Bescheidenheit und Milde des Ausdrucks, die in späteren Zeiten verloren geht." Der Meister dieser Bilder, Phrangos von Theben, war katalonischer, also abendländischer Abkunft. Es darf uns daher nicht wundern, auch in seinen Gemälden leise Anklänge an die gleichzeitige abendländische Wandmalerei herauszufühlen. Der einzige Freskenkranz des 15. Jahrhunderts auf dem Berge Athos endlich schmückt alle Wände der Georgskapelle zu Ajiu Pawlu. Im Jahre 1423 von dem byzantinischen Meister Andronikos gemalt, steht er nicht mehr auf der Höhe der Bilder des Phrangos. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß die Freskenmaler dieser Zeit im Gegensatze zu den mönchischen Buchmalern offenbar auch hier schon Berufskünstler waren.

Alle diese Fresken der Athoskirchen, deren Grund blau zu sein pflegt, füllen die Wände und Decken bis zu den äußersten Winkeln. Ihre Masse wirkt anfangs fast verwirrend auf den Beschauer. Ihre liturgisch bedingte Auswahl und Verteilung ist jedoch dieselbe, die wir, mit Abweichungen im einzelnen, schon in Hosios Lukas von Stiris (S. 126) und in der Klosterkirche zu Daphni (S. 127) gefunden haben. An die Stelle der Jugendgeschichten des Heilands treten jetzt in den Kuppelzwickeln ein für allemal die vier Evangelisten. Der Tod der heiligen Jungfrau bleibt an der Westwand der eigentlichen Kirche dargestellt; die Auferstehung Christi wird immer noch als Höllenfahrt, die Dreieinigkeit, wie bisher, durch die drei Engel, die Abraham erschienen, dargestellt. Christus und Maria zeigen die alten Idealtypen mit langgezogenen Gesichtern, schmaler, gerader Nase und kleinem Munde.

An Tafelbildern aus dieser Zeit, die meist einer wirklichen Bilderverehrung dienen, fehlt es weder der eigentlichen Bilderwand vor dem Altar noch anderen Wänden der Athoskirchen. Von den ältesten geht, wie überall, die Sage, der Evangelist Lukas habe sie gemalt. Christus, Maria, die Erzengel und der Kirchenheilige werden bevorzugt. Die Übermalungen, die fast alle von ihnen erfahren, erschweren jedoch ihre kunstgeschichtliche Würdigung.

Eingehender ließen die spätbyzantinischen Handschriftenbilder des Berges Athos sich behandeln. Aber auch sie würden uns nur Bekanntes lehren. Das Kloster Watopädi besitzt z. B. noch ein feines Evangelienbuch von 1304, das außer den Evangelistenbildern, die mit Punkten und Strichen, Überbleibseln der alten Perlenschnur, umrahmt sind, goldene Anfangsbuchstaben mit Rankenzierat zeigt. „Diesseit des 14. Jahrhunderts", sagt Brockhaus, „läßt sich die Malerei nicht weiter an der Hand der Miniaturen verfolgen. Auf die Zeit der Abnahme folgte die Zeit der Stille."

Erst dem Anfang des 16. Jahrhunderts schreiben wir die Abfassung des von Didron in französischer, von G. Schäfer in deutscher Sprache veröffentlichten vielgenannten „Handbuches der Malerei vom Berge Athos" zu. Da sein Verfasser Dionysios sich aber hauptsächlich auf den älteren, etwas schattenhaften Meister Manuel Panselinos von Thessalonich beruft, so geht es doch wohl auf die Zeit zurück, von der wir reden. Anspruch auf besondere kirchliche oder künstlerische Alleingültigkeit macht es nicht; aber es ist wichtig, weil es sowohl durch die Übereinstimmung seiner schriftlichen Anordnungen mit der tatsächlichen Auswahl und Verteilung der byzantinischen Kirchenmalereien, als auch durch ihre Abweichungen im einzelnen bestätigt, daß die Überlieferung die byzantinischen Maler im ganzen band, im einzelnen aber nicht beeinträchtigte. Jedenfalls bildet der Athosberg eine Kunstinsel im Meere der Zeiten, und seinen Klosterschulen war es beschieden, den Lebensfaden der byzantinischen Kunst, wenn auch dünn und kraftlos, bis in unsere Zeit herab fortzuspinnen.

2. Die russische Kunst in der Mongolenzeit (um 1225 bis 1400).

In Rußland, wie in Persien und China (Bd. I, S. 530 und 591), übte die Mongolenherrschaft auch auf die Kunst einen im asiatischen Sinne ausgleichenden Einfluß aus. Chinesisches, Indisches, besonders aber Persisches strömte durch die von der Tatarenherrschaft geöffneten Schleusen in die weite byzantinisch bebaute Kunstebene Rußlands herüber. Gerade zur Zeit der Eroberung Persiens durch die Mongolen aber hatte die islamitische Baukunst dieses Landes jene eigentümlichen Formen (Bd. I, S. 591) angenommen, unter denen uns „die breiten, schiffskielartigen Bogen und die entsprechend geschweiften, zwiebel- oder birnenförmigen Kuppeln“ besonders auffielen; und gerade diese Formen bürgerten sich nun auch auf russischem Boden ein. Die Georgskirche zu Jurjew-Polskij von 1234 macht mit ihrem Kielbogenportal, ihrer herz- oder zwiebelförmigen Kuppel und dem plastischen Pflanzenrankenwerk, mit dem ihre Vorderseite bedeckt ist, schon einen recht asiatischen, zunächst an persische Vorbilder erinnernden Eindruck; und Kielbogen traten an der Schauseite der Mariä-Himmelfahrtskirche zu Swenigorod sogar im oberen Abschluß an die Stelle der alten Rundbogen.

Auf asiatischen Einfluß ist auch die Farbenpracht der Dächer und Kuppeln der russischen Kirchen zurückzuführen. Grün, Rot und Weiß sind die bevorzugten Farben, denen sich für die Kuppeln immer häufiger die wirkliche, glatte, weithin leuchtende Vergoldung gesellt. Byzantinischen Ursprungs aber war das Fünfkuppelsystem (S. 28 und 64), das sich auffallenderweise in Rußland erst seit dieser Zeit Bahn brach, ohne noch zahlreichere Kuppeln auszuschließen. Aus asiatischen und byzantinischen Elementen, die mit slawischem Grundgefühl malerisch, aber nicht eben organisch verschmolzen wurden, erwuchs die neue national-russische Kunst.

Jetzt erst erblühten in Rußland auch die Städte, deren Mittelpunkt ihr „Kreml“ bildete, der ummauerte heilige Hügel, auf dem Paläste und Kirchen sich drängten. Kiew hat noch keinen Kreml, Petersburg hat keinen Kreml mehr, Nowgorods Kreml aber stammt erst aus der Tatarenzeit. Erst in den Städten, die jetzt aufblühten, wie in Rostow, Kasan und Moskau, spielt der Kreml eine Hauptrolle im Städtebild. Moskau, die heilige Stadt der Russen, entfaltete sich erst während der Mongolenzeit zu jenem Glanze, vor dem bald das Licht aller übrigen Städte Rußlands erblich. Als der moskowitische Großfürst Iwan Danilowitsch 1333 vom tatarischen Großchan bestätigt wurde, erhoben sich rasch die ersten Steinkirchen Moskaus: 1330 die Erlösungskirche im Walde, 1333 die Kathedrale des Erzengels Michael, ziemlich gleichzeitig die Kathedrale zur Himmelfahrt Mariä; aber in ihrer jetzigen Gestalt gehören diese Kirchen erst dem nächsten Zeitraum der russischen Kunstgeschichte an.

Die russische Malerei bewahrte in ihren heiligen Figurendarstellungen während dieses Zeitraums ihren byzantinischen Charakter, der nur hier und da einen slawischen Anstrich annahm. Erhalten haben sich einige Wandgemälde und zahlreiche Tafelbilder dieser Zeit, die entwickelungsgeschichtlich jedoch eine Sackgasse bilden. Selbst Andreas Rublew, der vielgenannte Maler, der im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert gelebt zu haben scheint, tritt uns trotz seiner Fresken in der Mariä-Himmelfahrtskirche zu Wladimir und trotz seiner von wirklichen Goldblechgewändern strotzenden Heiligenbilder, von denen Rovitzkij die Darstellung der hl. Dreieinigkeit aus dem Dreifaltigkeitskloster zu Ssergijewo wiedergibt, nicht als fest umschriebene künstlerische Persönlichkeit entgegen. Nur so viel steht fest, daß er im 16. Jahrhundert kirchenamtlich als der klassische Maler der guten alten Zeit anerkannt wurde.

Zahlreicher und greifbarer sind die russischen Bilderhandschriften der Mongolenzeit. Neues bringen aber auch ihre Heiligengestalten und Bibelbilder nicht, sondern nur ihre Zierleisten, Zierfüllungen und Anfangsbuchstaben. Durch das Prachtwerk von Butowsky und Aufsätze von Stassoff und anderen sind wir einigermaßen über sie unterrichtet. Auf byzantinischer Grundlage hat die russiche Mongolenzeit gerade hier durch asiatische, besonders persische, aber auch durch nordische Zuflüsse und durch das einheimische slawische Formengefühl ein eigentümlich phantastisches Neues geschaffen. Band- und Stangenverschlingungen, geschweifte Blätter und Blüten, Drachen, Schlangen, Vögel, Vierfüßer und Menschen bilden, oft eng verwachsen, eine neue Formenwelt. Man unterscheidet die Schule von Moskau und andere Schulen von der Hauptschule von Nowgorod, deren Stil die Forscher in besonderem Maße beschäftigt hat. Auf dunkelblauem Grunde sind die manchmal verschnörkelten, weiß ausgesparten Tier- und Menschengestalten rot und golden oder gelb umrissen, während die ebenso ausgesparten, mit eingerollten fetten Blatt- und Blumenspitzen versehenen Flechtwerkhüllen, in denen sie stecken, sich mit roten Umrissen zu begnügen pflegen (Taf. 35, oben). Manchmal scheint es, als ließen sich mit den in den Handschriften zerstreuten Gestalten, wenn man sie zusammenstellte, ganze Geschichten erzählen. Unter den Werken dieser Art seien das Evangeliar Nr. 2 des Auferstehungsklosters im Regierungsbezirk Moskau und der Psalter Nr. 3 der kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg aus dem 14. Jahrhundert hervorgehoben. Aus der Mischung der Motive geht überall die junge russische Formensprache hervor, in der Verstand und Einbildungskraft einen engen Bund geschlossen haben.

3. Die mittelalterliche Kunst an der mittleren und unteren Donau.

Im östlichen Donaugebiet nehmen besonders die Kunst Serbiens und die Kunst Ungarns unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Die Kunst Serbiens ist im wesentlichen morgenländisch, die Kunst Ungarns abendländisch. Aber es ist gerade lehrreich, in den Unterschieden der byzantinischen Kunst Serbiens von der romanisch-gotischen Kunst Ungarns die Grenzen der kirchlichen Bekenntnisse und ihrer künstlerischen Ausdrucksweise wiederzuerkennen.

Die mittelalterliche Baukunst des südslawischen Königreichs, deren Kenntnis wir vornehmlich einem Werke von Kanitz verdanken, schließt sich in der Tat, wenn auch mit einigen armenischen Erinnerungen, eng an die byzantinische an. Die Kirchen sind alle über dem Grundriß eines griechischen Kreuzes errichtet, dessen drei Hauptarme in Apsiden auslaufen, an der Eingangsseite aber mit einer größeren, manchmal erst später angebauten Vorhalle versehen; über allen wölbt sich eine unten von vier Pfeilern oder Säulen, oben von hoher Trommel getragene, von einem Dache bedeckte Kuppel, der bei den späteren Kirchen vier oder mehr Nebenkuppeln entsprechen; und alle sind ursprünglich als Rohbauten aus schlichten oder farbig glasierten Ziegeln mit Bruchsteineinlagen errichtet, später aber, von einzelnen Teilen abgesehen, unbarmherzig übertüncht worden. Dürftig und trocken pflegen die mageren Simse profiliert zu sein. Die schmalen hohen Rundbogenfenster werden durch Blendbogen gruppenweise zusammengefaßt, die breiteren aber durch zierliche Pfosten verdoppelt oder verdreifacht. Das Äußere ist mit Lisenen und Blendbogen, das glatte Innere mit reichem Freskenschmuck ausgestattet, von dem sich jedoch nur spärliche Reste erhalten haben.

Zu den ältesten Kirchen Serbiens gehört die schlichte kleine Kirche der Donaustadt Semendria, die schon 1010 gegründet sein soll; dem 12. Jahrhundert entstammen die Kirchen zu Schitscha (Žiča) und Studenitza (Studenica). Die Kirche zu Schitscha, die Krönungskirche



Taf. 35. Russische Ornamente des 14. bis 16. Jahrhunderts.

Oben: Buchstaben aus dem Psalter Nr. 3 der Kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg (14. Jahrh.). Mitte: Zierfläche aus einem Evangelienbuch (Coll. Pogod. 125) der Kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg (16. Jahrh.). Unten: Zierleiste aus einem Apostelbuch des 16. Jahrhunderts in der Kaiserl Bibliothek zu St. Petersburg. *Nach V. von Butowsky.*

sechs serbischer Könige, ist durch ihre organische Anlage und ihre beiden feingestalteten, der Hauptkuppel stilvoll untergeordneten Vorhallenkuppeln ausgezeichnet. Die Prachtkirche von Studenitza, eine Gründung König Stephans I. (gest. 1199), war ursprünglich ein Marmorbau, ist aber durch spätere Anbauten wesentlich verändert worden. Das Äußere wirkt durch seine halbrund geschlossenen Kreuzarmapsiden und durch seine Lisenen mit Bogenfriesen halb abendländisch-romanisch. Das reiche Hauptportal ist ein Wunder spätbyzantinischer Kunst mit westlichen Anklängen. Seine Seitenpfeiler, die fast rein korinthische Kapitelle tragen, ruhen auf heraldisch stilisierten Löwen. Der innere Umrahmungsstreifen ist mit byzantinisch stilisierten Akanthusranken, Rosetten und Palmetten verziert. Das Bogenfeld aber, in dem der Heiland in flach erhabener Arbeit steif und leblos zwischen anbetenden Engeln thront, ist von einem Rankenfries umrahmt, durch den sich eine „wilde Jagd" streng stilisierter Tiere bewegt. Dem 13. Jahrhundert mag die Kirche zu Kruschewatz (Kruševac), der Residenz des 1389 gefallenen Knes Lazar, angehören. Ihre von außen vieleckigen Kreuzarmapsiden sind mit aufsteigenden Halbsäulen gegliedert, deren gewundene obere Glieder teilweise romanische Würfelkapitelle tragen. Auch Hufeisenbogen finden sich als Blendbogen am Äußeren; und in der Ornamentik tritt überall ein weströstlicher Mischstil zutage. Endlich die Kirchen von Ravanitza (Ravanica) und Manassia, die erst im 14. Jahrhundert entstanden und daher auch mit reicherem Kuppelsystem geschmückt sind. Jene zeigt an einer Stelle abendländische Spitzbogendoppelfenster in reichverzierter Umrahmung, diese gewinnt durch die senkrechte Überhöhung ihrer inneren Halbkreisbogen von innen ein besonders orientalisches Aussehen. Selbständigeres als diese mittelalterlichen, mit Werken der Bildnerei und der Malerei verbrämten Bauschöpfungen hat die serbische Kunst nicht wieder hervorgebracht.

Überschreiten wir, donauaufwärts gewandt, die ungarische Grenze, die nur 75 km von Semendria entfernt ist, so treffen wir alsbald auf die östlichen Ausläufer der romanischen und der gotischen Kunst des Westens. Der Dom zu Fünfkirchen, der gegen 1200 entstanden sein muß, ist der altromanische Hauptbau Ungarns. Ursprünglich als dreischiffige, flachgedeckte Pfeilerbasilika ohne Querschiff, aber mit drei halbrunden Apsiden nebeneinander und mit vier mächtigen Ecktürmen erbaut, ist er später vielen Veränderungen unterzogen, neuerdings aber wiederhergestellt worden. Die Säulengalerieen der Westfassade erinnern, wie schon Henßlmann und G. Schäfer hervorgehoben haben, auffallend an die romanischen Fassaden Luccas (S. 152). Unmittelbare italienische Einflüsse kreuzen sich hier jedenfalls mit den deutschen.

Im Anfange des 13. Jahrhunderts folgte die Klosterkirche zu Kis-Beny, eine eigenartige Anlage mit einschiffigem Langhaus zwischen dreischiffigem Ostchor und dreischiffigem, von zwei Türmen flankierten Westbau, in den Einzelbildungen aber deutsch-romanisch mit Kelch- und Würfelkapitellen. Dem Übergangsstil gehört eine Reihe dreischiffiger, immer noch querschifflofer, aber kreuzgewölbter ungarischer Bündelpfeilerbasiliken an, deren innere Hallen und äußere Portale schon spitzbogig zu sein pflegen, während die Fenster noch rundbogig bleiben und die mit Knospenkapitellen geschmückten Pfeiler und Halbsäulen noch romanische Eckblattbasen besitzen. Die Klosterkirchen zu Lebény, zu S. Ják und zu Zsambeck sind die klassischen Hauptbauten dieses Stils, der manchmal, wie am Portal zu S. Ják, organisch ansprechende Verbindungen von Rund- und Spitzbogen erzeugt.

Während des 14. Jahrhunderts herrschte dann die abendländische Gotik im Magyarenlande. Der ersten Hälfte dieses Zeitraums gehört die von Rundsäulen getragene gotische Hallenkirche zu Ödenburg an. An ihrem breiten, einschiffigen Chor entfaltet die folgerichtige

Gotik dieser Zeit alle ihre Reizmittel. Im Übergang zur Spätgotik mit ihren Netzgewölben und ihrem phantasievollen Maßwerk aber steht der Dom zu Kaschau, an dem noch im 15. Jahrhundert weitergebaut wurde. Eigenartig ist seine Anlage, deren östliche Hälfte zentral ist, wie die der Liebfrauenkirche zu Trier (S. 311), während ihre westliche Hälfte, an deren Ecken mächtige Türme emporstreben, den Charakter eines Langhauses annimmt.

Byzantinische Einflüsse in den Einzelheiten dieser und anderer ungarischer Bauten nachzuweisen, ist ebensooft mißglückt, als es versucht worden. Gerade die Ablehnung jeder Einwirkung von der unteren Donau durch das ungarische Eigenempfinden beweist, daß der byzantinische Stil seine Macht über das Abendland bereits eingebüßt hatte.

4. Die gotische Kunst in den östlichen Mittelmeerländern.

Auch kunstgeschichtlich stellen die Kreuzzüge eine große Gegenbewegung gegen den einige Jahrhunderte früher erfolgten Zug des Islam nach Westen dar. Das Königreich Jerusalem bedurfte natürlich christlicher Gotteshäuser; und wie es als Lehnsstaat nach französischem Muster eingerichtet wurde, so wurde die französische Baukunst auch vorbildlich für seinen Kirchenbau. Einem französischen Forscher, dem Marquis de Vogüé, verdanken wir dementsprechend auch unsere erste Kenntnis der Kirchen des Heiligen Landes. Kein Kreuzfahrer dachte daran, den verhaßten „Heiden" ihren Baustil abzusehen. Der erneute Wunderbau der Heiligen Grabkirche (S. 21) blieb eine Ausnahme. Provenzalische und burgundische Einwirkungen traten zuerst im romanischen, dann im frühgotischen Stil der christlichen Baukunst des Heiligen Landes hervor. Eine primitive Gotik mit Kreuzrippen und mit Spitzbogen, aber noch mit Rundbogenfenstern, zeigte z. B. die schöne Ruine der vor dem Fall Jerusalems (1187) erbauten Johanniskirche zu Sebaste (Sebastije). Ähnlichem Boden entstammt die spitzbogige Kreuzfahrerkirche zu Jerusalem, die 1140—49 von einem französischen Baumeister aufgeführt wurde; und auch sonst fehlt es in Jerusalem nicht an Bauresten frühgotischer Art. Den hochgotischen Stil des 13. Jahrhunderts aber müssen die Kirchen der an drei Seiten vom Meer umspülten Christenhauptstadt Akko gezeigt haben, die erst in den Kämpfen des 19. Jahrhunderts dem Erdboden gleichgemacht wurden.


Der Chorumgang der Sophienkirche zu Nikosia auf Cypern. Nach C. Enlart.

Reicher ist die von C. Enlart vortrefflich zusammengefaßte kunstgeschichtliche Ausbeute auf Cypern, wo die französische Baukunst von der Eroberung der Insel durch Richard Löwenherz (1191) an bis zu ihrer Eroberung durch die Genuesen (1383) fast zwei Jahrhunderte Zeit hatte, sich im Schutze des fränkisch-cyprischen Königreichs zu entfalten. Das frühe Hauptwerk französischer Gotik auf Cypern ist die Sophienkirche zu Nikosia (um 1200; Abb. oben), deren Grundriß dem der Kathedralen von Sens und von Paris verwandt ist. Auch die Rundpfeiler und achteckigen Sockel sind echt frühgotisch; doch fehlt den Kapitellen zum Teil noch der

nordische Blätterschmuck. Zwischen 1250 und 1350 herrscht auch auf Cypern die schlankere, höher emporstrebende, reicher mit abendländischem Blätterwerk verzierte französische Hochgotik, die hier freilich in der Hauptanlage wesentlich vereinfacht bleibt. Ihre Kirchen sind oft einschiffig, entbehren des Querschiffs und werden im Osten wieder durch schlichte Vieleckapsiden an der Stelle reicherer Chorbildungen abgeschlossen. Der Hauptbau ist die ursprünglich von zwei Westtürmen überragte und mit reichgegliederter Schauseite versehene lateinische Kathedrale von Famagusta, deren Fenster mit ihrem Maßwerk und ihren Wimpergen uns wie alte Bekannte begrüßen. Daß dieser gotische Einfall in altbyzantinisches Gebiet aber auch Neues zu wirken imstande war, lehrt die zweite, die griechische Kathedrale von Famagusta, die ihrer älteren lateinischen Schwester die Gesamtanlage absieht, aber die Fassadentürme fortläßt, die vieleckigen Apsiden in Halbrunde verwandelt und sie statt mit Rippengewölben mit Halbkuppeln deckt. Entwickelungsgeschichtlich sind solche Umbildungen außerordentlich lehrreich; aber nicht immer freilich wirken sie zeugungskräftig weiter. Auf Cypern bilden sie den Anfang eines stilistischen Chaos, das seit dem Ende des 14. Jahrhunderts hereinbricht.

Den Spuren der Bildnerei und Malerei nachzugehen, die mit der fränkischen Baukunst des 13. und 14. Jahrhunderts auf Cypern verknüpft sind, verlohnt sich für uns nicht. Wichtig ist, daß hier, während in der Baukunst und Bildnerei die abendländische Gotik vorherrscht, in der Malerei die byzantinische Art das Oberwasser behält. Für jene Künste berief man offenbar französische Steinmetzen nach der Levante. In der Malerei aber bediente man sich der eingeborenen Griechen, deren Überlegenheit auf diesem Gebiete allgemein anerkannt wurde, bis über Italien das Morgenrot einer neuen Kunst emporstieg. Vor den Strahlen dieses Morgenrots aber verschwindet das Gespenst der „byzantinischen Frage" endgültig aus der Kunstgeschichte.

Rückblick.

Nach langem Ringen hatte die europäische Kunst bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts die letzten byzantinischen Fesseln gesprengt. Nur leise zitterten hier und da in den darstellenden Künsten des Westens noch die Nachklänge der östlichen Tonart nach. Nur leise auch war der Widerhall, den die westeuropäische Weise jetzt in der mit dem byzantinischen Reiche dem Untergange geweihten Kunst des vom Mittelmeer bespülten christlichen Ostens fand. Nur die byzantinische Großmalerei nahm unter der Herrschaft der Paläologen-Kaiser noch einen kurzen Aufschwung im neuzeitlichen Sinne; aber gerade dieser Aufschwung läßt es mindestens zweifelhaft erscheinen, ob er sich nicht bereits der Schwingen bediente, die der abendländischen Malerei inzwischen gewachsen waren, wie denn die östliche Baukunst dieses Zeitraums an manchen Orten davon zeugt, daß der Osten nach dem Ende der Kreuzzüge keineswegs in allen Fällen eine Anlehnung an das Abendland verschmähte.

Im europäischen Abendlande war die junge Saat zunächst auf dem Gebiete der Baukunst aufgegangen. Frankreich hatte sich schon mitten im „romanischen" Zeitalter kühn an die Spitze der Bewegung gestellt. Der hochgotische Baustil, der ihr entsprang, begann um die Mitte des 13. Jahrhunderts seinen Siegeszug durch ganz Europa. In den verschiedenen Ländern paßte er sich den Bedürfnissen der verschiedenen Aufgaben, der verschiedenen Baumaterialien und des verschiedenen Volkstums an. In Deutschland z. B. fand er eine solche Aufnahme, daß Jahrhunderte geglaubt haben, er sei von Deutschland ausgegangen. In

Italien aber stieß er bald auf eine nationale Gegenbewegung, die, mehr auf edle Raumbildung als auf folgerichtigen Aufbau bedacht, sich nur äußerlich seiner Formensprache bediente, um ihrem eigenen baulichen Empfinden Ausdruck zu verleihen.

Auch auf dem Gebiete der darstellenden Künste verhielt es sich ähnlich. Im Norden der Alpen blieb in der Bildnerei, die sich teils als monumentale Steinbildhauerei am Äußeren und im Inneren der gotischen Gebäude entfaltete, teils im Gräberdienst als Stein- oder Erzplastik zu immer realistischerer Bildniskunst entwickelte, Frankreich an der Spitze der Bewegung. Von klassischem Idealstil ausgegangen, dessen kühner Schwung bald zur Manier entartete, wurde die französische Bildnerei dann aber, was man auch dagegen vorgebracht hat, in dem Maße realistischer, in dem der niederländische Einfluß auf sie sich verstärkte. Auch in der deutschen Bildnerei dieses Zeitraums lassen sich unmittelbare Anknüpfungen an die französische Kunst in zahlreichen Fällen nachweisen; und doch wird man in den kernigen Leistungen, zu denen auch sie es jetzt brachte, viele Züge deutscher Eigenart erkennen. Mit seinem eigenen Wirklichkeitssinn und mit mehr kräftigem als elegantem Stilgefühl nahm Deutschland die französischen Anregungen auf, um sie selbständig zu verarbeiten. Der große nordische Bildhauer, der am Ende dieses Zeitraums in der längst französisch gewordenen Hauptstadt Burgunds die ganze bildnerische Leistungsfähigkeit des Nordens in gewaltigen Werken zusammenfaßte, Klaus Sluter, war seiner Herkunft wie seinem Namen nach Niederdeutscher.

Ähnlich lagen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Malerei, auf dem sich im Laufe der 150 Jahre, von denen wir reden, der Umschwung vom mittelalterlichen Idealstil zu dem Wirklichkeitsstil des kommenden Jahrhunderts durch immer liebevolleres Eingehen auf alle Einzelheiten der Natur und des Menschenwerkes noch deutlicher verfolgen läßt. Die Monumentalmalerei spielt im Norden nicht mehr die Rolle wie in der vorhergehenden Zeit. In der Tafelmalerei herrscht Frankreich nicht in gleichem Maße wie in der Baukunst und Bildnerei. Die Tatsache, daß die Tafelmalerei, teils von plastischen Altarwerken, teils von der Buchmalerei ausgehend, sich gerade in Deutschland zu eigenartiger Blüte erhob, können wir nicht durch den Hinweis auf die Zufälligkeit umfangreicherer Erhaltung deutscher Bilder dieser Art aus der Welt schaffen. Die Buchmalerei, in der die Weiterentwickelung zu täuschend genauer Naturnachahmung sich am entschiedensten vollzog, entfaltete ihre Schwingen allerdings am freiesten in den in französischer Sprache geschriebenen Büchern; Paris blieb der Hauptsitz der Buchmalerei, aber es waren doch zum großen Teil niederdeutsche Hände, die gegen Ende dieses Zeitraums die bahnbrechenden Bilder dieser Bücher ausführten. Daß der Wirklichkeitssinn der germanischen Niederländer einen Hauptanteil an der realistischen Bewegung vom Ende dieses Zeitraums hatte, läßt sich ebensowenig leugnen, wie daß dieser niederdeutsche Wirklichkeitssinn sich namentlich im Dienste französischer Auftraggeber künstlerisch aussprechen lernte.

Durch zwei Einfallstore suchte im 14. Jahrhundert dann aber die stilvollere neue italienische Malerei den Norden zu erobern: durch Avignon und durch Prag, vielleicht aber auch in Prag durch Avignon; und wenn diese italienischen Einfälle den Entwickelungsgang des nordischen Wirklichkeitsdranges, der um 1400 beinahe ans Ziel gekommen war, auch aufgehalten haben, so konnten sie ihn doch nicht verhindern.

In Italien sehen wir die Bildnerei und Malerei am Anfang dieses Zeitraums sich fast vor unsern Augen aus der byzantinischen Umarmung befreien. Gerade in Italien stießen die werbende „Gotik“ und der nur noch passiven Widerstand leistende Byzantinismus noch unmittelbar aufeinander; aber selbst die hellenistisch-römische Antike spielte hier bei diesem

Befreiungsprozesse wenigstens in der Bildhauerei noch eine gewisse Rolle. Nach kurzem Kampfe lenkten dann gerade die darstellenden Künstler Italiens rasch in das durch die Volkssprache zu mächtigem Anschwellen gebrachte Fahrwasser national-italienischen Empfindens ein, um in ihren hervorragendsten Schöpfungen schon jetzt am Gestade einer reinen, wenn auch noch allgemeinen, noch nicht von vollem Naturverständnis getragenen Schönheit zu landen. Auf dem Gebiete der Malerei behielt im Gegensatze zum Norden, dem die gotische Baukunst die Wände entzogen hatte, in Italien die Wandmalerei die Führung. Daß diese sich aber gerade hier aus der Buchmalerei, ja vielleicht gar aus der gotischen und byzantinischen Buchmalerei entwickelt haben sollte, wie die Tafelmalerei es z. B. in Siena wirklich getan, konnten wir nicht zugeben. Aus sich heraus erhob die Wandmalerei sich unter Giotto zu einer Höhe, auf der den Zeitgenossen seine liebevollere Annäherung an die Natur am wohlgefälligsten auffiel, uns Nachfolgern aber sein Aufschwung zu stilvoller Größe am meisten in die Augen sticht. Vor allen Dingen bemühten die italienischen Großmaler dieses Zeitraums sich unablässig, in der Darstellung der Menschen der Natur näherzukommen. Der Trieb zu bildnisähnlicher Auffassung spielte, wenn man den Aussagen ihrer Zeitgenossen und Nachfolger Glauben schenken darf, nicht nur in ihrer Wiedergabe bestimmter Persönlichkeiten, sondern auch in ihren Darstellungen geschichtlicher und zeitgenössischer Vorgänge, deren Nebenpersonen sogar man hier und da „nach der Natur" darzustellen wünschte, bereits eine Hauptrolle. In Wirklichkeit aber beruhten ihre Bildnisse großenteils immer noch auf persönlichen Erinnerungen oder schriftlichen Überlieferungen; und selbst wo die Meister ein Antlitz wirklich nach der Natur zu malen, ja Selbstbildnisse im Profil mit zwei Spiegeln festzuhalten versuchten, verwandelten die Individuen sich unter ihren Händen noch unversehens in die Typen, die sie bevorzugten. Noch allgemeiner aber blieb die Verbildlichung umgrenzter Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen. In bezug auf die richtige Wiedergabe des Naturbildes auf der Fläche ließ selbst Giottos Malerei noch viel zu wünschen übrig, in bezug auf die anschauliche und durchgeistigte Wiedergabe von Geschehnissen in flächenhafter Stilisierung aber erscheint sie unerreicht. Zu einem wirklichen Kampfe zwischen einer raumschließenden und einer raumerweiternden Wandmalerei kam es erst unter seinen Nachfolgern. Der gewaltige Einfluß, den Giottos Kunst in ganz Italien ausübte, hielt hier offenbar die neue Bewegung, die der Natur selbst auf Kosten des Stils immer näher zu kommen suchte, noch bis zum Ende des 14. Jahrhunderts in Schranken.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts aber lag die realistische Strömung der Menschheit im Blute. Gegenüber der immer stärker hervortretenden Neigung, bei jeder kunstgeschichtlichen Stilbildung den gebenden und den nehmenden Teil scharf zu unterscheiden, müssen wir daran festhalten, daß auch auf dem Gebiete der Kunst der gleiche Zeitgeist oft genug an verschiedenen Orten zugleich zu Weiterbildungen in gleichem Sinne führte. Um 1400 verlangten alle leitenden Völker des christlichen Europa, daß ihre Kunst ihre eigne Volkssprache und zugleich die Sprache der Natur redete.

Fünftes Buch.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts.

I. Die westeuropäische Kunst des 15. Jahrhunderts.

1. Die niederländisch-burgundische Kunst dieses Zeitraums.

A. Einleitung. — Die Baukunst.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts gleicht diesseits wie jenseits der Alpen einem Fruchthain, dessen Bäume mit starken Wurzeln im festen Erdboden haften, während ihre knorrigen Äste voll eben gereifter, noch würzig herber Früchte sich im klaren Himmelslichte wiegen.

Auf dem Gebiete der Baukunst, die wenigstens im Norden die Führung jetzt an die Malerei und die Bildhauerei abtrat, trennt Italien sich am entschiedensten vom übrigen Europa. Außerhalb der Apenninenhalbinsel herrschte während des ganzen 15. Jahrhunderts noch der gotische Baustil, wenn seine konstruktive Folgerichtigkeit auch allmählich in dem Streben nach freischöpferischem Auf- und Ausbau unterging. In Italien dagegen griff die Baukunst, die hier schon im vorigen Jahrhundert ohne Vorliebe für die gotische Konstruktion auf die Raumentwickelung hingearbeitet hatte, von mittelalterlichen Nachzüglern abgesehen, jetzt entschieden auf die Formensprache der alten Griechen und Römer zurück. Die Wiedergeburt der Antike, die eigentliche „Renaissance", die im Schrifttum hier schon hundert Jahre früher erfolgt war, trat somit in den bildenden Künsten zuerst in Italien und auch hier zuerst im Dienste der Baukunst und der umrahmenden Zierglieder der Bildnerei und der Malerei hervor.

Um die richtige Begrenzung des Begriffes „Renaissance" haben hervorragende Kunstforscher der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, haben Männer wie Jakob Burckhardt, Springer, Müntz, Courajod, Janitschek, Venturi, Schmarsow, Thode, H. A. Schmidt und Karl Neumann sich bemüht. Gegenüber der Gewohnheit des dritten Viertels des 19. Jahrhunderts, die ganze nord- und südeuropäische Kunst des 15. Jahrhunderts als „Frührenaissance" zu bezeichnen, und gegenüber der Neigung der letzten Jahrzehnte, ihren Beginn noch um anderthalb oder zwei Jahrhunderte hinaufzurücken, erscheint es uns jedoch am richtigsten, den Ausdruck „Renaissance" in der Geschichte der bildenden Künste des 15. Jahrhunderts zunächst auf die in Italien wiedergeborenen Formen der hellenistisch-römischen Bau- und Zierkunst zu beschränken. Für die außeritalienische Kunst des 15. Jahrhunderts ist es uns schwer, einen Begriff mit dem Worte „Renaissance" zu verbinden; und selbst in Italien entfalten sich die darstellenden Künste, trotz gelegentlicher Anknüpfungen an die Antike, im 15. Jahrhundert noch bodenwüchsig aus ihrer eigenen mittelalterlichen Vergangenheit.

Diesseits wie jenseits der Alpen fiel beim Anbruch des neuen Jahrhunderts den Malern und Bildhauern die Binde von den Augen, die sie verhindert hatte, die Welt der Erscheinungen offenen Blicks in sich aufzunehmen und wiederzugeben. Ehe es ihnen noch recht zum Bewußtsein gekommen war, worum es sich handelte, hatten sie nicht nur die wirklichen Züge der Menschen mit ihren Unebenheiten und Zufälligkeiten, ihren äußerlichen Schärfen und ihren seelischen Tiefen, sondern auch das wirkliche Aussehen der Landschaften mit ihren Bergen und Flüssen, ihren Burgen und Städten, ihren Bäumen und Blumen entdeckt und verwertet. Anfangs waren es wohl in der Regel nur noch Erinnerungsbilder, wenn auch durch eine schärfere Beobachtung verstärkte Erinnerungsbilder, die die Künstler gestalteten und festhielten. Bald aber sieht man es ihren Schöpfungen an, daß sie wirklich vor der Natur entworfen sind. Was dabei der Bildhauerei, in der Italien die Führung übernahm, noch an Kenntnis der Anatomie fehlte, ersetzte sie durch um so schärfere Beobachtung, der jetzt schon das Modellstehen zu Hilfe kam. Die Malerei aber trat mit der wissenschaftlichen Ausbildung der Perspektive und der allgemeineren Anwendung einer verbesserten Ölmalerei bereits in den Vollbesitz ihrer technischen Hilfsmittel. Es ist bezeichnend, daß die verbesserte Ölmalerei vom Norden, der ein größeres Gefühl für die malerische Beziehung der Einzeldinge zueinander besaß, die Ausbildung der Perspektive aber vom Süden ausging, der ein größeres Verständnis für die Raumgestaltung und für die Unterordnung des Beiwerks hatte.

Diesseits wie jenseits der Alpen stand die kirchliche Kunst immer noch an der Spitze der Bewegung; die allmähliche Verweltlichung, die sich nicht in Abrede stellen läßt, vollzog sich in Italien vor allen Dingen durch die immer unbefangenere Heranziehung der Phantasiegebilde der antiken Mythologie und Dichtkunst, wogegen der Norden sich mehr den Bildern aus dem Volks- und Alltagsleben zuwandte, die Landschaftsmalerei es jedoch, eine so große Rolle sie in den Hintergründen spielte, noch immer nicht zur völligen künstlerischen Verselbständigung brachte. Diesseits wie jenseits der Alpen aber erzeugte das Selbstbewußtsein der Beherrscher der Länder wie der Bürger der Städte, verbunden mit jenem Wirklichkeitssinn des Zeitalters, jetzt eine Bildniskunst, wie die früheren Jahrhunderte sie so ihrer selbst willen erst in bescheidenen Anfängen gekannt hatten. Das 15. Jahrhundert ist das erste große Blütenalter der Bildniskunst der christlichen Völker, ja man kann sagen, daß die Bildniskunst, die ihrem Wesen nach auf den leiblichen und geistigen Zügen der Einzelmenschen fußt, die Leitmotive für die ganze darstellende Kunst dieses Zeitalters schafft und in sich schließt.

Der größeren Individualität des Dargestellten aber entsprach überall auch die größere Individualität der Darsteller, die sich als immer selbständigere künstlerische Persönlichkeiten voneinander abhoben; und mit der Ausbildung der Unterschiede der einzelnen Künstler voneinander wuchs auch natürlich die Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung der verschiedenen Völker. Wie auf der Kirchenversammlung zu Konstanz (1414—18) zum ersten Male ohne Rücksicht auf die Staatenbildungen nach „Nationen" abgestimmt wurde, wobei neben der deutschen, der französischen, der englischen und der italienischen erst etwas später als fünfte die spanische Nation anerkannt wurde, so schlossen auch in ihren künstlerischen Leistungen zunächst die verschiedenen Völker, schlossen innerhalb der Völker die einzelnen Stämme und Städte sich jetzt immer fester zusammen. Das nationale Gepräge der besten Kunstwerke tritt innerhalb der gemeinsamen Zeitströmung immer schärfer hervor. An der Spitze der künstlerischen Bewegung stehen die Völker, stehen aber auch die Einzelpersönlichkeiten, die ihre Zeit und sich selbst am besten verstanden.

Die eigenwillige Jugendfrische der Kunst des 15. Jahrhunderts hat sich trotz der oft noch herben Eckigkeit ihrer menschlichen Gestalten und der oft noch harten Brüchigkeit ihrer Gewänder-Darstellungen bei der Nachwelt immer wieder durchgesetzt. Ganzen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist es ein Glaubenssatz gewesen, daß nur die Kunst dieses Zeitalters, deren Unmittelbarkeit jedem gestattete, in seiner Weise an sie anzuknüpfen, sich ohne Beimischung von Langeweile genießen lasse; und wenn sich auch gegen die Einseitigkeit dieser Auffassung bereits ein Rückschlag zugunsten der großen Meister des Mittelalters und der späteren Jahrhunderte bemerkbar macht, so wird man doch nicht wieder vergessen, daß die wunderbare Vermählung des keckſten Wirklichkeitssinns mit der zartesten seelischen Empfindung es kaum in einem anderen Zeitalter zu einer so kraftvollen und zugleich so träumerischen künstlerischen Wirkung gebracht hat wie im 15. Jahrhundert.

Die Gesamtentwickelung der europäischen Kunst des 15. Jahrhunderts wird sich am organischsten vor unseren Blicken entfalten, wenn wir bei ihrer Betrachtung von dem französisch-germanischen Grenzgebiete ausgehen, das jetzt der einheimischen gotischen Baukunst treu blieb, um sie selbständig weiterzubilden, gerade in den darstellenden Künsten aber sich schon im vorigen Zeitraum an die Spitze der neuzeitlich-realistischen Bewegung gestellt hatte.

Erschien Dijon um 1400 als die künstlerische Hauptstadt des ganzen Herzogtums Burgund, einschließlich seiner niederländischen Provinzen, denen es freilich seine bedeutendsten Künstler verdankte (S. 297), so übernahmen im Laufe des 15. Jahrhunderts die blühenden Städte der germanischen Niederlande immer selbständiger die künstlerische Führung. Dem niederdeutschen Sprachgebiet gehörten damals, wie heute, ganz Holland, aber auch der größte Teil von Flandern und Brabant an. Antwerpen, Brügge und Gent waren damals wie heute, ja damals war sogar Brüssel noch eine niederdeutsche Stadt. Gegenüber neueren Versuchen, die germanische Kunst der Niederlande als eine Art französischer Provinzialkunst hinzustellen, müssen wir uns dieser einfachen Tatsachen erinnern. Der Anteil der schon damals Französisch redenden Niederlande an der Weiterentwickelung der Kunst soll nicht verkleinert und den Herzogen von Burgund und ihren französischen Verwandten sollen ihre hohen Verdienste um die Entwickelung der niederländischen Kunst nicht geschmälert werden; aber daran, daß in Nordeuropa germanische Niederländer die Hauptträger der großen künstlerischen Bewegung des 15. Jahrhunderts waren, dürfen wir nicht rütteln lassen.

Die nordische Baukunst des 15. Jahrhunderts gleicht in gewissem Gegensatz zu der allgemeinen künstlerischen Entwickelung noch einem alten Eichbaum, der nicht mehr in die Höhe, wohl aber, während einige seiner Äste absterben, in die Breite wächst und dabei von malerischem Schlinggewächs üppig umrankt wird. Als konstruktivster aller konstruktiven Baustile hatte die Gotik sich überlebt. Das Strebewerk des Äußeren verlor sich hier und da; der reine Spitzbogen wich, vielfach abgewandelt, oft genug kielbogenförmigen und noch flacheren Bildungen; die Kreuzgewölbe wurden immer entschiedener durch Stern- und Netzgewölbe ersetzt; die Bündelpfeiler, deren Dienste immer häufiger, ohne von Kapitellbildungen unterbrochen zu werden, in die Gewölberippen übergingen, aber machten manchmal auch wieder schlanken Rund- oder Achteckpfeilern Platz. Die flammenförmigen oder fischblasenförmigen Maßwerkmuster (S. 273) waren so charakteristisch für den spätern gotischen Stil des Festlandes, daß die Franzosen ihn nach ihnen als „style flamboyant“ bezeichneten. Stabwerk

und Maßwerk aber legten sich manchmal als durchbrochene Arbeit wie ein Spitzenschleier über die Wimperge, Fialen und Wände. Die folgerichtige Nüchternheit der „doktrinären" Gotik des 14. Jahrhunderts wurde von freien Eingebungen der Einbildungskraft abgelöst.

Der großartigste niederländische Kirchenbau dieser Zeit ist die Kathedrale von Antwerpen, von der nur noch der edle Chorbau (S. 295) im 14. Jahrhundert vollendet worden war. Die weich gemeißelten Dienste der schlanken Bündelpfeiler ihres siebenschiffigen Langhauses gehen schon, kaum von leichten Kapitellansätzen unterbrochen, in die Gewölberippen über; noch die inneren Seitenschiffe aber sind mit einfachen Kreuzgewölben bedeckt, erst die nach 1425 in Angriff genommenen äußeren Seitenschiffe und das Querhaus sind mit Stern- oder Netzgewölben überspannt. Von den beiden Fassadentürmen blieb der südliche unvollendet, der nördliche aber wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts in immer freier werdenden Formen zu schwindelnder Höhe emporgeführt. Als Pfeilerwald von 125 Stämmen bleibt das breitgelagerte Innere, was man auch an ihm aussetzen mag, von mächtiger Wirkung; der vielgetadelte Turm aber, der die Umgebung der reichen Scheldestadt in meilenweitem Umkreise beherrscht, ist gerade in seinen freien Eigenformen doch Tausenden ans Herz gewachsen.



Das Rathaus zu Löwen. Nach einer Photographie der Photoglob Co. in Zürich. Vgl. Text, S. 412.

Auch an anderen früher begonnenen belgischen Kirchen, z. B. an den Kathedralen S. Gudule zu Brüssel, S. Bavo zu Gent und S. Rombout zu Mecheln, wurde während des 15. Jahrhunderts im Sinne der freien Gotik weitergebaut. Von den belgischen Bauten,

die ganz dem 15. Jahrhundert angehören, aber fesseln uns z. B. noch die reichgeschmückte Rundsäulenbasilika zu Diest (seit 1416), der in zierlichen, kapitell-losen Rippenbündeln emporstrebende Waltrudisdom zu Mons und die Peterskathedrale zu Löwen, eine dreischiffige Bündelpfeilerbasilika, deren dreibogiger Lettner das reichste Prachtstück der niederländisch-gotischen Kleinarchitektur des 15. Jahrhunderts ist.

In den holländischen Niederlanden schließen sich an die älteren mit Steingewölben bedeckten Hauptkirchen zu Utrecht, Dordrecht und Kampen jetzt noch zwei große Kirchen, die Liebfrauenkirche zu Breda und die Johanniskirche zu Herzogenbusch an, deren Bündelpfeilerdienste ununterbrochen in die Gewölberippen übergehen. Die meisten Kirchen aber, die dem grünen holländischen Tiefland entsprossen, sind nach wie vor aus Backstein mit Hausteingliederungen erbaut und bewahren jetzt erst recht ihre Rundsäulen und ihre Holzgewölbe.



Das Portal des Krankenhauses zu Beaune. Nach C. Enlart.

Vorbildlich und kräftig stellt die weltliche Baukunst der Niederlande sich im 15. Jahrhundert ihrer Kirchenbaukunst an die Seite. Daß Flandern in der reichen Entwickelung des Rathausbaues, der als bürgerlicher Saal- und Hallenbau den Spuren der fürstlichen Schloßbauten folgte, in der Tat vorangegangen war, hat uns schon die reiche, wenn auch noch kirchenähnliche Schauseite des Brügger Rathauses vom Ende des 14. Jahrhunderts (S. 296) gezeigt. Der nächste Prachtbau dieser Art, das Rathaus zu Brüssel, das gleich 1402 durch Jakob van Thienen begonnen und 1454 durch Jan van Ruysbroeck vollendet wurde, ist schon in breiteren, mächtigeren Massen gelagert. Der Mittelturm aber, unter dem das Eingangstor liegt, steigt, von unten auf aus der Fassade vorspringend, in kirchturmartiger Pracht zu schwindelnder Höhe empor. Eine folgerichtigere Umbildung des Brügger Vorbildes zeigt dann das köstliche, von 1447—63 durch den „Stadtmaurermeister" Matheus de Layens errichtete Rathaus zu Löwen (Abb. S. 411), in dem eine Reihe der Besonderheiten des gotischen Stiles des 15. Jahrhunderts in klarster Ausbildung hervortreten. Die Fenster, deren Spitzbogen mit kielförmigen Blendbogen überhöht sind, steigen nicht mehr, wie in Brügge, durch alle Stockwerke empor, sondern halten sich in den Grenzen eines jeden der drei Geschosse der zehnfensterigen, noch ganz in Pfeiler und Fenster aufgelösten Breitseite, deren verwirrende Pracht durch die Folgerichtigkeit ihres Aufbaues geklärt wird.

Wenden wir uns nun von den Nordprovinzen des burgundischen Reiches dem südlichen Stammlande zu, das in der Entwickelungsgeschichte der Gotik eine so mächtige Rolle gespielt hatte, so tritt die Spätgotik des 15. Jahrhunderts uns gerade hier hauptsächlich in weltlichen Bauten entgegen. Auf burgundischem Boden steht das schönste Krankenhaus des 15. Jahrhunderts, das sich erhalten hat: das Hospital zu Beaune, das 1443 von dem berühmten Kanzler Nicolas Rolin gegründet wurde. Reizend ist das reichgeschnitzte Schirmdach über seinem Portal (Abb. oben), überaus malerisch aber der Hof mit seinen Holzgalerieen und seinen mit vorspringenden Holzgiebeln bedeckten anmutigen Dacherkern.

Gerade Burgund gegenüber tritt es im übrigen scharf zutage, daß die Weiterentwickelung der Baukunst während dieses Zeitraumes von den Niederlanden ausging.

B. Die niederländische und burgundische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Von Dijon aus hatte die mächtige Bildnerkunst Claus Sluters und Claus de Werwes (S. 298) um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts nicht nur Burgund, sondern auch weite Strecken Frankreichs erobert. Da aber der Nachwuchs der Schule Sluters großenteils aus geborenen Franzosen bestand, während die Niederländer des 15. Jahrhunderts in den Grenzen ihres engeren Vaterlandes Beschäftigung fanden, so trat jetzt eine ziemlich deutliche Scheidung zwischen der burgundischen und der niederländischen Bildhauerschule hervor.

Im heutigen Belgien bildete Tournai im Hennegau, eine der ältesten Kunststädte dieser Gegenden, neben Arras und Mons schon im Übergange vom 14. zum 15. Jahrhundert einen Mittelpunkt bildnerischer Tätigkeit. Im Stile läßt dieser Übergang, wie zuletzt Koechly ausgeführt hat, sich besonders in der Grabbildnerei verfolgen. Die ältesten hierhergehörigen Grabsteine, die die knieenden Gestalten der Verstorbenen mit ihren Schutzheiligen unter der Madonna darzustellen pflegen, stehen im Museum zu Arras und in der Kathedrale zu Tournai. Noch gotisch-ideal erscheinen hier die Heiligengestalten vom Ende des 14. Jahrhunderts. Das neue Leben regt sich zuerst in einigen der Stifterköpfe. Aber auch die späteren, in bläulichem Kalkstein ausgeführten Werke dieser Art, die mit derbem Wirklichkeitssinn oberflächlich ausgehauen zu sein pflegen, erhalten ein eingehenderes Eigenleben erst durch die Bemalung, auf die sie, wie die meisten nordischen Bildwerke des 15. Jahrhunderts, berechnet waren. Zu den tüchtigsten dieser Grabbildnisse gehören die des Jacques d'Avesnes und seiner Gattin in S. Jacques, die des Colard de Seclin (gest. 1401), des Jehan de Bois und des Eustache Savary in der Kathedrale von Tournai. Schön sind die kurzen Gestalten mit ihren rundlichen Köpfen, in denen Falten und Runzeln betont sind, keineswegs; aber sie sind immerhin bezeichnend für den realistischen Grundzug, der um 1400 auf allen Gebieten der darstellenden Künste zum Durchbruch kam. In der Monumentalbildnerei dieser Gegenden zeigen z. B. die großen bemalten Steingestalten der Verkündigung an der Magdalenenkirche zu Tournai, Maria und der Engel, die Maeterlinck doch wohl allzu sanguinisch als Schöpfungen des großen, aber nur als Maler bekannten Meisters Roger van der Weyden (S. 426) feiert, dann alle Fortschritte des gereiften 15. Jahrhunderts.

Außerordentlich zahlreich fließen die Schriftquellen über Bildhauer und Werke der Bildhauerei dieser Zeit im übrigen, namentlich im brabantischen und flämischen Belgien. Die Forscher dieses Landes haben alle diese urkundlichen Nachrichten mit Bienenfleiß gesammelt, Marchal aber hat sie etwas unverarbeitet zusammengestellt. Nur für die brabantische Bildnerei hat Destrée die Grundlagen einer wissenschaftlichen Entwickelungsgeschichte gegeben.

In Brügge nahm man gerade um 1400 die Vollendung des bildnerischen Schmuckes des Rathauses wieder auf. Als Brügger Bildhauer von Ruf aber kann Gilles de Blackere genannt werden, dem Philipp der Gute 1434 die Ausführung des Grabmales seiner Gattin Michelle de France übertrug, die 1422 in Gent gestorben war. Hier zeigte sich deutlich der aus Burgund zurückströmende Einfluß Claus Sluters. Das Grabmal, das 1540 in die Krypta der Genter Kathedrale gelangte, ward dem Denkmal Karls des Kühnen in Dijon nachgebildet. De Blackere selbst aber führte nur das Liegebild in Alabaster aus; die trauernden kleinen Seitenfiguren schuf Tydeman Maes von Brügge. An Stelle der Trauernden

treten geschichtliche Persönlichkeiten in der Zeittracht an den Seitenwänden des Sarkophags der um 1465 in Erz gegossenen Gestalt der Isabella von Bourbon, der zweiten Gemahlin Karls des Kühnen, hervor, der jetzt im Chorumgang der Antwerpener Kathedrale aufgestellt ist.

Zu Ende des 15. Jahrhunderts (1495—1501) führte dann nicht ein Brügger, sondern ein Brüsseler Meister, **Pieter de Beckere** (oder de Baker), für Kaiser Maximilian I. in der Liebfrauenkirche zu Brügge das wohlerhaltene Denkmal von dessen schon 1482 verunglückten Gemahlin Maria von Burgund aus. Auf dem Marmorsarkophag, der noch gotisch empfunden, aber an seinen Seitenwänden nicht mehr mit Gestalten Trauernder, sondern mit den reich mit Schmelzwerk versehenen, stammbaumartig umrankten, von Englein umspielten Wappenschildern der reichsten Ländererbin ihrer Zeit geschmückt ist, ruht, in Erz gegossen und vergoldet, die schlicht lebendige Gestalt der schönen Tochter Karls des Kühnen.



Das Altarwerk von Anderghem im Kunstgewerbemuseum zu Brüssel.
Nach E. Marchal.

Nächst diesen Fürstengräbern beanspruchen die in Holz geschnitzten, bemalten und vergoldeten **Altarwerke** unsere besondere Aufmerksamkeit. Ihre Entwickelungsgeschichte ist durch die neuere Forschung von Münzenberger und Beißel, von van Even, von Destrée und von Roosval in ein helleres Licht gerückt. Die niederländischen Werke dieser Art unterscheiden sich von den gleichzeitigen deutschen dadurch, daß sie, in Nischenfelder eingeteilt, statt der einzelnen großen Heiligengestalten bewegte Vorgänge aus der Bibel oder der heiligen Legende in rundplastischen Gruppen darstellen. In jeder Nische ziehen die Wände sich bühnenartig nach hinten zusammen, und alle Lücken im Zusammenhang werden durch das überaus reiche spätgotische Stab- und Maßwerk verdeckt und ausgeglichen.

Zur vollen Reife gelangt dieser Stil erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auf der Höhe der Entwickelung steht der schöne Altar mit der heil. Anna selbdritt und der heiligen Sippe, der aus der Kirche von Anderghem in das Brüsseler Kunstgewerbemuseum gekommen ist (Abb. oben). Ihm folgt der von Claude de Villa bestellte Altar desselben Museums, dessen Hauptbild die Beweinung Christi unter dem leeren Kreuze zeigt. An Roger

van der Weydens herbe Formensprache werden wir auch hier erinnert, ohne auch hier mit Maeterlinck an diesen Meister selbst zu denken. Die weitere Entwickelung aber läßt sich am besten im Ausland, z. B. in Schweden, verfolgen, wohin seit 1480 ein schwungvoller Ausfuhrhandel mit niederländischen Werken dieser Art — bis dahin hatte man deutsche bevorzugt — unterhalten wurde. Dem zuletzt genannten Brüsseler Werke schließt sich der eine der beiden Schnitzaltäre im Dom zu Strengnäs an. Beglaubigtermaßen ein Brüsseler Werk der Zeit zwischen 1480 und 1500 aber ist der zweite Schnitzaltar dieser Kirche, der große Passionsaltar „mit dem Knabenkopf". Die Figuren und Gewänder sind noch streng gehalten. „Aber aus den metallisch scharf gebildeten Draperien", sagt Roosval, „läßt der Künstler weiche, milde Gesichter hervorschauen, die in ihrer charaktervollen Durchbildung und Anmut an die lieblichsten Schöpfungen seines großen Zeitgenossen, des Malers Dirck Bouts, erinnern."

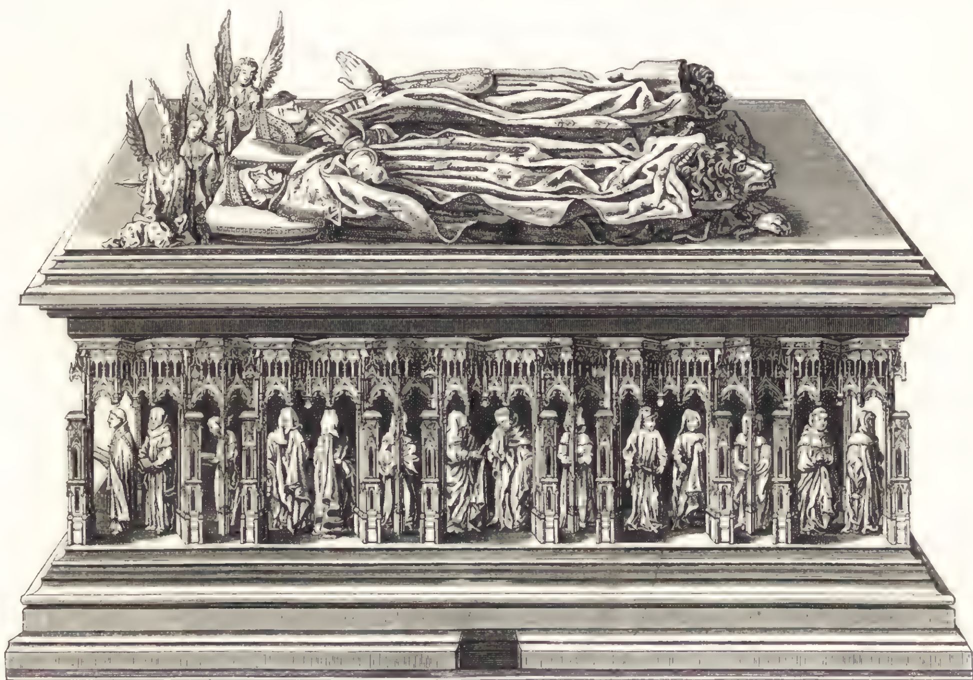

Anna von Burgund. Bronzefigur des Jacques de Gérines im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach einer Photographie der Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen (Leipzig und München). Vgl. Text, S. 416.

In der weiteren Entwickelung tritt dann aber in Brüssel ein anderer, möglicherweise in Löwen geborener Meister, Jan Borman, hervor (1470—1520 genannt), der offenbar der Leiter einer großen Brüsseler Werkstatt war. Selbst die jüngsten seiner Altarwerke, die besonders in Norddeutschland und Schweden begehrt wurden, sind mit gotischem Stabwerk gefüllt; und ihre lebensvollen Nischendarstellungen sind noch leise von der Herbheit des 15. Jahrhunderts umhaucht. Jan Bormans Hauptwerk, der Georgsaltar von Löwen, im Kunstgewerbemuseum zu Brüssel, wurde 1495 vollendet. Die Martern des Heiligen sind hier äußerst anschaulich, aber innerlich etwas phlegmatisch dargestellt. Inschriftlich beglaubigt aber ist der bildnerische Teil seines großen, von Schlie veröffentlichten Passionsaltars in der Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg, der erst 1522 aufgestellt worden ist. Die weichlicheren Formen und die Landschaftsandeutungen der Hintergründe stehen hier schon im Übergang zu dem Stile seines Sohnes Pasquier Borman, der die Werkstatt bis 1539 leitete; und in der Tat schwelgen Pasquiers Hauptwerke, wie sein beglaubigter Schnitzaltar mit dem Martyrium der Brüder Crispin und Crispinianus in der Waltrudiskirche zu Heerenthals in Belgien und sein mächtiges Altarwerk der Liebfrauenkirche in Lombeek (Abguß im Brüsseler Museum), bereits in einer malerischen Behandlung des Hintergrundes, vor der die flämischen Bildner des 15. Jahrhunderts offenbar aus plastischem Empfinden noch zurückschreckten.

Diesen niederländischen Holzschnitzereien mindestens ebenbürtig sind die kleineren niederländischen Metallarbeiten des 15. Jahrhunderts. Dinant, die wallonische Maasstadt (S. 193), verlor, von den burgundischen Herzogen selbst gezüchtigt, im Laufe des 15. Jahrhunderts seine Führung auf dem Gebiete des Erzgusses. Gegen Ende des Jahrhunderts aber besaß Maastricht, die alte niederdeutsche Maasstadt, in Aert van Maastricht einen angesehenen Gießer, dem z. B. die Liebfrauenkirche dieser Stadt und die Johanniskirche in Herzogenbusch (1492) ihre schönen ehernen Taufbecken, die Viktorskirche in Xanten ihr berühmtes, 1501 gegossenes, in den Phantasieformen der spätesten Gotik prangendes, mit kleinen Heiligenstandbildern geschmücktes Chorgitter verdanken. Den belgischen Bronzestil der Mitte des 15. Jahrhunderts vergegenwärtigen uns am besten einige kleine Bronzestandbilder des Amsterdamer

Reichsmuseums, die Destrée und Jan Six wohl mit Recht auf den Brüsseler Bildner Jacob de Copperslagere (Jacques de Gérines, gest. 1462 oder 1463), den Meister des zerstörten Grabdenkmals Louis de Mâles in Lille, zurückführten. Äußerst lebendig und anmutig, aber noch herb und streng in den Formen, stehen diese Figürchen (Abb. S. 415) in der Zeittracht dem Stile der großen niederländischen Maler der Mitte des Jahrhunderts näher als alle übrigen erhaltenen Bildwerke Belgiens.

Wenden wir uns nach Dijon zurück, so tritt uns hier sofort noch einmal die mächtige Gestalt Claus de Werwes (gest. 1439), des großen Neffen seines großen Oheims, ent-



Claus de Werwes Grabmal Johanns des Unerschrockenen und der Margareta von Bayern im Museum zu Dijon. Nach einem alten Kupferstich, wiedergegeben in der „Gazette des Beaux-Arts", 1891.

gegen. Das Grabmal Philipps des Kühnen (S. 299) wurde unter seiner Leitung erst 1412 vollendet. Die äußerst natürlich gesehenen und lebendig bewegten „Trauernden" des Sarkophags, die de Werwes bestbeglaubigte und köstlichste Arbeiten sind, sind zum größten Teile daher auch erst Kinder des neuen Jahrhunderts, dessen Geist sie atmen. Als Seitenstück zu diesem Denkmal aber entwarf Claus de Werwe dann noch das Grabmal Herzog Johanns des Unerschrockenen (gest. 1419) und seiner Gemahlin Margareta von Bayern, das neben jenem im Museum zu Dijon aufgestellt ist (Abb. oben). Schon dadurch, daß zwei marmorne Liegebilder, statt eines, auf seiner Platte ruhen, wirkt dieses Denkmal reicher als sein Vorbild, und alle Einzelheiten sind hier, der Zeitentwickelung entsprechend, zwar nicht edler und vornehmer, aber noch eingehender, hier und da freilich auch weichlicher durchgebildet als dort. Der Meister erlebte die Enthüllung dieser großen Schöpfung nicht, die erst 1466—70 durch Lemoiturier vollendet wurde. Von Claus de Werwe aber hören wir, daß er an den dekorativen

Arbeiten für S. Bénigne in Dijon, für die Liebfrauenkirche zu Semur und für die Kirche S. Hippolyte zu Poligny teilgenommen; und gerade die Heiligenstandbilder in Poligny, die sich durch die Kraft ihrer Durchführung auszeichnen, sind seiner Meisterhand würdig.

Von den übrigen burgundischen Bildwerken dieser Zeit sind zunächst noch einige kraft- und ausdrucksvolle bemalte Steingruppen der „Grablegung Christi" zu nennen. Das „heilige Grab" zu Semur zeigt den schweren Fluß der brüchigen Gewandfalten, dem auch die burgundische Kunst dieses Zeitraums verfällt; das heilige Grab zu Tonnerre aber, das 1453 von den Brüdern Jean Michel und Georges de la Sonnette gearbeitet wurde, zeigt bei aller Gedrungenheit seiner Gestalten, die ein Erbteil der Schule blieb, einen schlichteren Wurf der Gewänder und eine geistvollere Durchbildung der schmerzerfüllten Köpfe.

Die französischen Meister, die allgemein zur burgundischen Schule gerechnet werden, sind Jacques Morel von Lyon, dem Courajod einen Aufsatz gewidmet hat, und sein Neffe und Schüler Antoine Lemoiturier. Jacques Morel hat seine Kunst unzweifelhaft in Dijon erlernt. Die Hand und der Geist Claus Sluters leben, wenn auch abgeschwächt, in ihr weiter. Nicht erhalten hat sich sein Jugendwerk, das Grabmal des Kardinals Saluces in Lyon; nicht erhalten auch hat sich sein Spätwerk, das Grabmal des Königs René von Anjou in der Kathedrale zu Angers; erhalten aber ist, wenn auch in verstümmeltem Zustande, sein Grabdenkmal Karls I. von Bourbon und seiner Gemahlin Agnes von Burgund in der Kirche zu Souvigny bei Moulins, der Hauptstadt des damals noch ziemlich selbständigen Herzogtums Bourbon. Um 1448—50 entstanden, zeigt dieses Denkmal die ganze Freiheit, Kraft und Frische, derer die Mitte des 15. Jahrhunderts fähig war. Morel starb 1459 in Angers.

Antoine Lemoiturier (gest. 1497) war in Avignon geboren, aber ebenfalls in Burgund erzogen. Er gilt als der burgundische Großmeister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wir wissen, daß er 1461 ein Altarwerk für die Peterskirche in Avignon schuf, zwischen 1466 und 1470 aber jenes Denkmal Johanns des Unerschrockenen in der Kartause zu Dijon vollendete. Die übrigen Werke, die die französische Stilkritik ihm ohne Gewähr zuschreibt, wie vor allen Dingen das aus Citeaux in Burgund stammende, jetzt im Louvre aufgestellte mächtige Grabmal des Philipp Pot, das um 1493 vollendet wurde, sind jedenfalls vortreffliche Schöpfungen der burgundischen Schule dieser Zeit. Das farbig bemalte Steindenkmal Philipp Pots (Abb. S. 418), dessen „Trauernde" nicht mehr an die Seiten des Sarkophags gebannt sind, sondern als lebensgroße, innerlich bewegte Gestalten die Bahre mit dem Verstorbenen auf ihren Schultern zu Grabe tragen, bildet den wirkungsvollen Entwickelungsabschluß der burgundischen Grabbildnerei des 15. Jahrhunderts.

C. Die niederländische und burgundische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Zur vollsten Blütenpracht entfaltete sich im Garten der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts nur die Malerei, die sich, unabhängig von den Parallelbestrebungen ihrer schönen italienischen Schwester, jetzt erst auf alle Möglichkeiten der farbigen Flächendarstellung besann. Die Tafelmalerei, die der Wand- und Buchmalerei jetzt reichlich zurückgab, was sie ihnen verdankte, stellte sich an die Spitze der Bewegung. In ihr vollzog sich die Entwickelung der Flächenkunst aus der Puppe zum Schmetterling. Die Verbesserung und allgemeine Anwendung der Ölfarbentechnik befähigte sie, die Leuchtkraft des Sonnenlichts in wahr wirkender Abtönung neben das Dämmerlicht der Schatten und Halbschatten zu setzen; die Steigerung des Raumgefühls gestattete ihr, obgleich sie die Gesetze der Perspektive, wie Joseph

Kern dargetan hat, erst teilweise kennen oder anwenden gelernt hatte, hinter den zu plastischer Rundung herausgearbeiteten Gestalten auch den geschlossenen oder landschaftlichen Raum anschaulich zu vertiefen; der neue Wirklichkeitssinn aber ließ sie nicht nur die nächste Nähe wie die fernste, duftigste Ferne mit gleicher Liebe erfassen und wiedergeben, sondern auch den menschlichen Körper als solchen in seiner unbeholfenen Nacktheit und in seiner farbigen Kleiderpracht freilich noch etwas steif und eckig, aber doch mit überzeugender Natürlichkeit auf die Fläche bannen. Nur allmählich aber gelang es ihr, die menschlichen Gestalten in ein richtiges Größenverhältnis zu den Gegenständen des Hintergrundes zu setzen. Auge war alles; und die Hand des Künstlers folgte den Entdeckungen und Empfindungen des Auges bis in die feinsten Falten der Haut und der Gewänder, bis in die zartesten stofflichen Unterschiede der



Das Denkmal Philipp Pots von Antoine Lemoiturier im Louvre zu Paris. Nach L. Gonse. Vgl. Text, S. 417.

Erscheinung des Beiwerks, bis zu den lichtesten Wipfeln der Bäume und den schneeigsten Gipfeln der fernen Gebirge. Aber auch Seele und Empfindung war alles; und die niederländischen Meister dieser Zeit verstanden es, die Gestalten ihres Pinsels je nach der Beschaffenheit ihrer eigenen Gemütsart mit stillerem oder bewegterem Eigenleben zu erfüllen. So wurden die Typen zu Charakteren, die Schemen zu Gestalten von Fleisch und Blut, die Bäume, Berge, Häuser und Ströme zu weithin leuchtenden Landschaften. Die Hauptwerke der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts werden noch heute zu den köstlichsten Kunstschätzen aller Zeiten und Völker gerechnet. Daß uns ihre Entwickelungsgeschichte trotz mancher Lücken heute einigermaßen klar vor Augen liegt, aber verdanken wir der gemeinsamen Arbeit niederländischer Kunstgelehrter wie Hymans, Wauters und Hulin, englischer Kenner wie Weale, Crowe und Conway, französischer Schriftsteller wie Durieu, Bouchot und Durand-Gréville, besonders aber deutscher Forscher wie Waagen, Springer, Justi, Bode, Scheibler, Friedländer, Tschudi, Kämmerer und Voll, denen Dvořák in Wien sich anreiht.

An Wandgemälden fehlte es den niederländischen Kirchen und Schlössern, Rat- und Bürgerhäusern auch im 15. Jahrhundert keineswegs; aber die Feuchtigkeit des Küstenklimas hat sie bis auf wenige Reste zerstört und erklärt zugleich die Vorliebe der Niederländer für die Bekleidung ihrer Wände mit warmen Wandteppichen, mit denen erst Arras, dann Brüssel, Paris überflügelnd, im 15. Jahrhundert die ganze Welt versorgten. Die niederländische Glasmalerei aber, die Lévy beschrieben, nahm erst im 16. Jahrhundert einen selbständigen Aufschwung. Den geringen Überbleibseln dieser Techniken aus dem 15. Jahrhundert nachzugehen, würde unseren Einblick in die Gesamtentwickelung nicht fördern. Wir müssen uns an die Tafelmalerei und die Buchmalerei halten.

Mit den gewaltigsten flämischen Tafelgemälden treten uns zugleich auch die größten altniederländischen Malernamen entgegen. Der großen Gruppe niederdeutsch-flämischer Maler stellt sich eine kleine, aber einflußreiche Gruppe wallonisch-, ja französisch-flämischer Maler gegenüber; aber auch diese arbeiteten hauptsächlich in den germanisch gearteten nordflämischen und brabantischen Städten, von denen Brügge, Gent, Brüssel und Löwen während des ganzen 15. Jahrhunderts die künstlerische Führung behielten.

An der Spitze dieser Meisterschar steht das große Brüderpaar Hubert und Johannes (Jan) van Eyck, deren Geburtsort Maaseyck in der Provinz Limburg rein niederdeutschem Sprachgebiete angehört, wie Johannes sich denn auch schon durch den Wahlspruch „Als ich can“, den er seinen Bildern mit auf den Weg gab, freudig zu seiner niederdeutschen Herkunft zu bekennen pflegte. Die Angabe, Hubert sei um 1366, Johannes um 1386 geboren, beruht auf Vermutungen. Hubert starb 1426 während der Arbeit an seinem Hauptwerk in Gent; Jan trat 1425 in Brügge in den Dienst Herzog Philipps des Guten von Burgund, unternahm 1428—29 eine Dienstreise nach Portugal und Spanien, ließ sich aber 1430 in Brügge nieder, wo er, wie Weale 1904 entdeckte, Ende Juni 1441 starb.

Daß Hubert van Eyck der Lehrer seines jüngeren Bruders Johannes war, ist sicher. Woher aber Hubert seine Kunst hatte, in der alles malerische Können der Zeit diesseits der Alpen sich sammelte, ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Allem Anschein nach war es die bodenwüchsige Kunst der von der Maas durchflossenen Landschaft Limburg, war es also gut niederdeutsche Kunst, die sich, ohne fremde, namentlich französisch-flämische Errungenschaften abzuweisen, hier zu ungeahnter Höhe erhob. Wurde Maastricht neben Köln doch schon im Mittelalter als ein Hauptsitz der Malerei genannt! Ließ doch schon der erste Herzog von Burgund, Philipp der Kühne, in Gent ein Altarbild von jenem Jan van Hasselt ausführen, dessen Geburtsort heute die Hauptstadt der belgischen Provinz Limburg ist, und war es doch ein Meister Paul von Limburg, der mit seinen Brüdern in Paris den älteren und besseren Teil der Bilder jenes 1410 vollendeten Gebetbuchs des Herzogs von Berry ausführte, das Delisle als den „roi des livres d'Heures“ bezeichnete. In den biblischen Darstellungen dieses Buches, das im Schlosse Chantilly liegt, zittern noch die italienischen Anklänge der Übergangszeit nach. In den Kalenderbildern aber, deren lichten Landschaftsfernen die Schlösser von Paris entsteigen, tritt uns ein bis dahin unerhörter Wirklichkeitssinn entgegen. Daß erst die anregende Pariser Luft diese Buchmalerei zur vollen Entfaltung brachte, soll nicht geleugnet werden; daß sie ihrer Herkunft nach aber germanisch-niederländisch war, daran müssen wir auch den neuesten Pariser und Wiener Einwendungen Bouchots und Dvořáks gegenüber festhalten. Hat doch auch gerade ein französischer Kenner, der Graf Paul Durrieu, ein etwas jüngeres, um 1417 entstandenes, ebenfalls für den Herzog von Berry verfaßtes

Gebetbuch, das berühmte „Livre d'Heures de Turin“, dessen Hauptteil leider 1904 in der Turiner Nationalbibliothek verbrannte (erhalten sind einige Blätter, z. B. in der Sammlung Trivulzio zu Mailand), auf keinen anderen als Hubert van Eyck selbst zurückgeführt, dessen Werkstatt seine Blätter in der Tat auffallend nahe stehen! Bilder wie der Zug der Jungfrauen zum Lamm auf dem Hügel und wie der Heimritt Herzog Wilhelms am holländischen Seestrand (Abb. unten) müssen wenigstens der Werkstatt der Brüder van Eyck angehören.



Der Heimritt Herzog Wilhelms am holländischen Seestrand. Aus dem 1904 verbrannten „Livre d'Heures de Turin“ der Turiner Bibliothek. Nach P. Durrieu.

Das erste und einzige beglaubigte Werk, an dem beide Brüder, Hubert und Jan van Eyck, selbst gearbeitet haben, aber ist der mächtige Flügelaltar, der ursprünglich in einer Seitenkapelle der alten Johanneskirche (heute St. Bavo) zu Gent stand. Das Wunderwerk, das die gewaltigste Schöpfung der ganzen nordischen Malerei des 15. Jahrhunderts geblieben ist, wurde um 1420 von Jodocus Vyt, einem vornehmen Genter Bürger, bei Hubert van Eyck bestellt, aber, wie seine Inschrift aussagt, erst nach Huberts Tode von Johannes 1432 vollendet. In der Genter Kirche steht nur noch die feste Mittelwand, deren drei obere Tafeln Gott-Vater zwischen Maria und Johannes dem Täufer darstellen, während die untere Tafel in der Gesamtbreite der drei oberen die „Anbetung des Lammes“ und den „lebendigen Wasserbrunnen“ der Offenbarung Johannis (Kap. 7) veranschaulicht. Von den Doppelflügeln befinden sich die unteren Paare und auch das innere obere Paar im Berliner, das äußere obere Flügelpaar im Brüsseler Museum. Der Gesamtinhalt des Werkes ist die Geschichte des menschlichen Seelenheiles vom Sündenfalle bis zu der himmlischen Herrlichkeit, wie sie sich dem alten Schutzpatron der Kirche offenbarte, und wie sie sich auch dem Stifterpaare, das auf der unteren Außenseite der Berliner Flügel andächtig vor den Standbildern der beiden Johannes kniet, durch deren Fürbitte erschließen soll. Man sieht, daß die Meister es sich noch nicht versagen mochten, an die vorausgegangenen plastischen Altäre mit gemalten Flügeln (S. 297) zu erinnern. In den prächtig durchgeführten Köpfen der lebensgroßen knieenden Bildnisgestalten spiegelt sich die völlige, aber auch gewohnheitsmäßige Hingabe an das Überirdische ohne innere




Taf. 36. Die beiden Engelgruppen des Genter Altarwerks der Brüder Hubert und Jan van Eyck im Berliner Museum.
Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Erregung wider. Die vier oberen Tafeln aber stellen, von außen gesehen, ein Gesamtbild der Verkündigung in weitem, mit vielem Beiwerk ausgestatteten Gemache dar. So feiert an der Außenseite die neue Bildniskunst unten, die neue Raumkunst oben in bescheidener Gesamtfärbung ihre Triumphe. Bei geöffneten Flügeln aber strahlt uns von der Innenseite aller zwölf Tafeln eine berauschende Farbenpracht entgegen, der die gediegenste Sorgfalt in der Durchführung entspricht. Ernst und feierlich, aber als eine Gestalt von Fleisch und Blut,



Hubert van Eycks Gott-Vater, Maria und Johannes. Vom Altarwerk der Brüder van Eyck in St. Bavo zu Gent. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

deren geistiges Wesen von der schweren Kleiderpracht fast erdrückt scheint, thront der Allmächtige („Deus Potentissimus“ steht in der Umschrift) in der Mitte; ernst und feierlich sitzt Maria, auf ihr Buch geneigt, zu seiner Rechten, sitzt der Täufer mit verkündend erhobener Rechten zu seiner Linken (Abb. oben). Das satte Rot, das volle Blau und das leuchtende Grün der Mäntel dieser drei machtvollen Gestalten bilden einen kräftigen Farbendreiklang. Auf den oberen Flügeltafeln (Berlin), hinter Johannes und Maria, setzt die himmlische Herrlichkeit sich unter blauem, natürlichem Himmel fort; hinter Maria stehen lebensgroße singende Engel, hinter Johannes musizieren ähnliche Engel, von denen einer die Orgel spielt, die anderen ihre himmlischen Klänge Geigen und Harfen entlocken (Taf. 36). Alle sind in weite, schimmernde, gelb

gemalte Goldbrokatmäntel gekleidet; und köstlich spiegelt die musikalische Anstrengung und die seelische Hingabe jedes Einzelnen sich in dem Mienenspiel ihrer gleichmäßig gestalteten, groß und regelmäßig, aber nordisch geschnittenen Köpfe wider. Die beiden äußersten Halbflügel der oberen Reihe aber (Brüssel) veranschaulichen den Sündenfall und seine Folgen. Links steht Adam, rechts steht Eva lebensgroß in steingrauer Rundbogennische (Abb. nebenstehend). Der mächtigen Gestalt des kurzbärtigen Adam sieht man es an, daß sie unmittelbar nach dem lebenden Modelle gemalt ist. Die glattere und schematischere Gestalt Evas aber ist offenbar nur teilweise nach der Natur gemalt. In dieser Größe, in dieser malerischen Vollendung und mit dieser eindringlichen Wirklichkeitswirkung bis zur Wiedergabe jedes Härchens am Körper waren nackte menschliche Gestalten überhaupt noch nicht gemalt worden.



Adam und Eva vom Genter Altarwerk der Brüder van Eyck im Museum zu Brüssel. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Endlich die untere Tafelreihe, die der apokalyptischen Darstellung der Anbetung des Lammes gewidmet ist. Durch alle fünf Tafeln zieht sich unter natürlichem Himmel eine üppige, saftig grünende, mit südlichem Pflanzenwuchs ausgestattete baum- und blütenreiche Felsen- und Hügellandschaft hin, über deren hohem Horizont, wie schon in jener Brüsseler Augustinus-Handschrift (S. 301), die Türme und Dächer ferner Städte in die lichten Lüfte ragen. Das Lamm, das Sinnbild des Heilands, steht in der Mitte des Mittelbildes, auf dem von langbekleideten Flügelengeln umknieten Altar. Verehrend sind vorn zur Linken die zahlreichen Vertreter des Alten, vorn zur Rechten die ebenso zahlreichen Vertreter des Neuen Bundes, knieend, stehend, heranschreitend, zu wohlgeordneten Gruppen vereinigt. Auf den Flügelpaaren aber kommen, größer in den Vordergrund gerückt, durch wilde Felsenschluchten und blühende Täler noch weitere Scharen herangezogen: nach alten Texten zusammengestellt, von links die Reiter, von rechts die Wanderer, von links die Streiter Christi (Abb. S. 423) und die gerechten Richter, von rechts die heiligen Pilger mit dem Riesen Christophorus an ihrer Spitze (Abb. S. 424) und die heiligen Einsiedler, denen Paulus und Antonius voranschreiten. Welche Fülle kräftiger und lieblicher Gestalten in allen diesen Gruppen, welch ruhig beglücktes, in sich befriedigtes Hinstreben zum gleichen

heiligen Ziele! Wenn diese ganze untere innere Bilderreihe an einheitlicher Luft- und Linienperspektive auch noch manches vermissen läßt, so hat der Meister hier doch alles so geschickt und mit so viel richtigem Gefühl ineinandergewoben, daß uns das Ganze noch heute als ein Wunderwerk der Verschmelzung landschaftlicher und figürlicher, natürlicher und heiliger Vorstellungen zu einem hochgestimmten künstlerischen Ganzen erscheint.



Die Streiter Christi vom Genter Altarwerk der Brüder van Eyck im Berliner Museum. Nach Photogr. von F. Hanfstängl in München. Vgl. Text, S. 422.

Ihren Schmelz und ihre wunderbare Erhaltung verdanken die Farben dieses gewaltigen Werkes der neuen Art der Ölmalerei, in der sie ausgeführt wurden. Daß die Ölmalerei nicht erst, wie Vasari erzählte, von den van Eyck erfunden worden, daß die Mischung der Farben mit Lein- oder anderem Öl, um sie gegen die Feuchtigkeit zu schützen, vielmehr schon lange bekannt gewesen, ist durch die neueren Untersuchungen von Eastlake bis auf Berger und Cremer allgemein anerkannt worden (S. 287). Sehr verschieden aber sind die Meinungen darüber, worin diese Neuerungen der van Eyck bestanden. Nach Berger wäre ihre Technik eine Art „Öltempera" gewesen, die von der einfachen alten Gummi- oder Ei- und Feigenmilch-Tempera ebensoweit entfernt gewesen wäre wie von der breitflüssigen, naß in naß arbeitenden Ölmalerei der späteren Zeit. Wie dem auch sei, Vasari hat jedenfalls recht, daß die van Eyck mit ihrem für Nord und Süd bahnbrechenden Malverfahren nicht nur eine noch nie gesehene Leuchtkraft und Wasserbeständigkeit ihrer Farben erreichten, sondern auch durch die flüssigere Verschmelzung der Farbenübergänge eine zugleich völligere und weichere Modellierung erzielten, als sie bisher möglich gewesen war.

Außerordentlich schwierig ist die Abgrenzung des Anteiles jedes der beiden Brüder van Eyck an der Ausführung des großen Genter Altarwerkes. Am weitesten nach der einen Seite geht neuerdings Weale, der englisch-belgische Forscher, nach dem Hubert das ganze Werk gemalt hätte, bis auf die Flügel mit Adam und Eva, die Jans Werk wären. Am weitesten nach der entgegengesetzten Seite geht Voll, der das ganze Werk Jan van Eyck zuschreibt und höchstens zugibt, daß Hubert die drei großen oberen Mittelgestalten entworfen habe. Die Ansicht Weales, der die Auffassung Seecks am nächsten steht, hat Durand-Gréville rückhaltlos verteidigt und weitergesponnen, und der Ansicht Volls kommt Kämmerer am weitesten entgegen; völlig spruchreif ist die Frage aber noch keineswegs. Stilkritisch sind auch wir überzeugt, daß die drei großen oberen Gestalten des Mittelbildes mit ihren schematischeren Typen, ihrer härteren Zeichnung und lichtloseren Modellierung die ältesten des Werkes sind und daher von Hubert herrühren. Den freieren, weicheren, malerischeren Stil Jans kennen wir zur Genüge aus bezeichneten Werken seiner Hand. Die Ansicht Weales und Durand-Grévilles, daß umgekehrt, hier wie überall, Hubert der weichere, malerischere, Jan der härtere, plastischere Meister sei, widerspricht unserer entwickelungsgeschichtlichen Auffassung. Dvořák,

der die Bilder nach unserem Gefühl am feinsinnigsten zergliedert hat, kommt zu dem Schlusse, daß, außer den drei oberen Mittelbildern, nur die unteren Gruppen des unteren Mittelbildes von Hubert, alle übrigen Darstellungen, auch die Landschaft der Anbetung des Lammes, von Jan ausgeführt seien; und doch scheinen äußere Gründe dagegen zu sprechen, daß Hubert so wenig, Jan so viel an dem Werke getan habe. Als Arbeit beider Brüder stellt das gewaltige Werk, das der nordischen Malerei auf ein Jahrhundert die Wege gewiesen, sich selbst uns vor; und als solche können auch wir es bewundern und feiern.



Die heiligen Pilger vom Genter Altarwerk der Brüder van Eyck im Berliner Museum. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München. Vgl. Text, S. 422.

Weales und Durand-Grévilles Versuche, noch eine Reihe kleinerer Tafelbilder der van Eyckschen Richtung auf Hubert zurückzuführen, sind mit großer Vorsicht aufzunehmen. Der Stifterflügel mit dem hl. Antonius im Kopenhagener Museum z. B., dessen angebliche Beglaubigung nicht anerkannt werden kann, wird als schwächeres Werk des späten van Eyck-Stils von Friedländer, Hulin und Dvořák mit Recht auf Petrus Christus zurückgeführt. Das ungemein reizvolle, stimmungsreiche Bild der Cookschen Sammlung zu Richmond, das die drei Marien am leeren Grabe des Heilands mit neuartiger Betonung des rötlichen Morgendämmerlichts darstellt, ist schwerlich vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden. Andere von jenen Forschern Hubert zugeschriebene Bilder aber, wie z. B. das Dresdener Altärchen, halten wir, da wir von den entgegengesetzten Unterscheidungsmerkmalen ausgehen wie sie, nach wie vor für Hauptbilder Jans. Doch sehen wir den weiteren Ausführungen Durand-Grévilles, der am meisten für Hubert zurückfordert, ohne Vorurteil entgegen.

Die Reihe der bezeichneten und datierten Bilder Jan van Eycks, die meist von geringem Umfang sind, beginnt gleich 1432 mit der vornehm-mütterlichen „Madonna im Gemache" zu Ince Hall bei Liverpool, an deren Echtheit wir festhalten, und mit dem lebensvollen Brustbilde eines Gelehrten in rotem Rocke und grüner Kopfbinde in der Nationalgalerie zu London. Das Madonnenbild zeigt Maria mit dem Knaben auf dem Schoße in heilig-stiller Häuslichkeit: zu groß für das Gemach, in dem sie thront, wie das bei van Eyck noch die Regel bildet, aber doch mit feiner, bisher ungeahnter Berücksichtigung der raumbildenden Kraft von Licht und Schatten durchgeführt. Das Bildnis der Londoner Nationalgalerie aber stellt einen bartlosen Mann mit stumpfer Nase, starken Backenknochen und dicken Lippen in wunderbar fester und eindringlicher Modellierung des Kopfes und der Hände dar: einen seelenruhigen Flamen in scharfer Ausprägung seiner Eigenart. Lebendiger durchgearbeitet ist das Bildnis eines rüstigen Sechzigers in rotem Turban von 1433 in derselben Sammlung. Der Innendarstellung der Madonna von Ince Hall aber reiht sich ebenfalls in der Londoner Galerie das Wunderwerk von 1434 an, das die Verlobung oder Vermählung des in Brügge ansässigen Italieners Giovanni Arnolfini (Taf. 37) in sittenbildlicher



Taf. 37. Jan van Eycks „Verlobung des Italieners Giovanni Arnolfini“ in der National Gallery zu London.

Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Auffassung darstellt. In schlicht vornehmem Gemache steht das junge Brautpaar Hand in Hand da; der Bräutigam in braunem, mit Pelz besetztem Mantel und hohem schwarzen Hut, die Braut in leuchtend grüner Gewandung und weißem Kopftuch. Weder seine noch ihre Züge verraten innere Erregung, aber ein feierlicher Ernst erfüllt die ganze Darstellung. Der Messingleuchter, der über dem Paare hängt, glänzt in dem Lichte, das durch die links angebrachten Fenster hereinfällt. An der Rückwand des Zimmers aber wird zwischen Arnolfini und seiner Braut ein glitzernder Spiegel sichtbar, in dem der Maler und seine Begleiter, die an der Stelle des Beschauers als Zeugen gegenwärtig zu denken sind, als flüchtige Spiegelbilder erscheinen. Jede Einzelheit beansprucht, ihrer selbst willen da zu sein, und geht doch willig in die Gesamtwirkung auf.



Der hl. Eligius in seiner Werkstatt. Gemälde von Petrus Christus in der Sammlung des Barons A. von Oppenheim in Köln. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 426.

Von den übrigen beglaubigten Bildern Jan van Eycks gehören das große, wunderbar ausgeglichene Madonnen- und Kirchen-Interieurbild mit dem Kanonikus Pala als Stifter im Brügger Akademie-Museum und das Bildnis des Jan de Leeuw in der Wiener Galerie dem Jahre 1436, gehört die nur grau untermalte hl. Barbara des Antwerpener Museums, die einen großen Fortschritt in der landschaftlichen Ausbreitung bedeutet, dem Jahre 1437, gehören die köstliche, noch ideal empfundene „Madonna neben dem Springbrunnen“ im Antwerpener Museum und das sprechend lebendige Bildnis der Gattin des Meisters in der Akademie zu Brügge dem Jahre 1439 an.

Zu den besten nur stilkritisch beglaubigten Werken des Meisters, die hier nicht aufgezählt werden können, gehören noch Bildnisse wie die der Berliner und der Hermannstädter Galerie und das eines Geistlichen in der Wiener Galerie, zu dem das Dresdener Kupferstichkabinett die Originalzeichnung besitzt, gehören aber auch noch religiöse Darstellungen wie die „Madonna des Kanzlers Rolin“ im Louvre zu Paris, das schönste jener Bilder, die den Stifter in offener, eine weite Flußlandschaft beherrschender Halle vor der Madonna knieend zeigen, wie die „Madonna von Lucca“ im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., die an die Madonna von Ince Hall, und wie die „Verkündigung“ der Ermitage zu St. Petersburg, die an die Brügger Kirchenmadonna anknüpft. Endlich das feine Altärchen der Dresdner Galerie (Taf. 38 bei S. 428), dessen Flügel auf der Außenseite, wieder als grau in grau gemalte Standbilder, die beiden Gestalten der „Verkündigung“ zeigen, während sie, geöffnet, mit dem mittleren Bilde das Innere einer dreischiffigen, von zartem Lichte durchfluteten Kirche darstellen. Im Mittelschiff thront Maria mit dem Kinde; im Seitenschiff des rechten Flügels steht die reizvoll jungfräuliche Gestalt der hl. Katharina; im Seitenschiff des linken Flügels kniet der Stifter, hinter

dem als sein Schutzheiliger der Erzengel Michael in Gestalt eines geharnischten edlen Flügeljünglings steht. Weit schweift der Blick rechts in die duftige, lichtvolle Landschaft hinaus.

Die Malerei war durch Jan van Eyck in der Tat auf einen ganz neuen Boden der Naturanschauung und der ausführenden Technik gestellt worden. Malerisch zu malen hatte man seit der Zeit der alten Griechen vergessen. Jan van Eyck erst lernte und lehrte es wieder.

Fortschritte über Jan van Eyck hinaus hat die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts nur noch in der Abmessung des Verhältnisses der Hauptgestalten zu den Hintergründen und in der Abtönung der landschaftlichen Gründe als solcher gemacht. Gerade Jans unmittelbarster Nachfolger, Petrus Christus von Baerle, der von 1443—72 in Brügge nachweisbar ist, erscheint in seinen bezeichneten Bildern im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. und in der Berliner Galerie härter, trockener und kälter als er, von besonderem gegenständlichen Reize jedoch in seiner Goldschmiedewerkstatt des hl. Eligius von 1449 (Abb. S. 425) beim Baron A. von Oppenheim in Köln, dem ältesten erhaltenen „Sitten-“ oder „Genre“-Bilde, dem der Heiligenschein des Goldschmiedes freilich noch als Vorwand für die bürgerliche Darstellung dient. Immerhin bilden sich unter dem mittelbaren Einfluß der Brüder van Eyck eine Reihe verschiedenartiger künstlerischer Charaktere heran, die tätig in die Entwickelung eingreifen.



Roger van der Weydens Beweinung Christi. Mittelbild des Altars von Miraflores im Berliner Museum. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München. Vgl. Text, S. 427.

Ein Jahrzehnt nach den Brüdern van Eyck tat sich, anders geartet, aber in seiner Art kaum minder bahnbrechend als sie, auch ein französisch-flämischer Meister hervor, Roger van der Weyden oder Roger de la Pasture, der in Tournai um 1400 das Licht der Welt erblickt und hier unter Robert Campin die Malerei erlernt hatte, später aber Stadtmaler in Brüssel war, wo er 1464 starb. Hasses Zerlegung des Meisters in einen Roger von Brüssel und einen Roger von Brügge halten wir für unrichtig. Im Gegensatz zu den van Eyck legt Roger das Hauptgewicht auf die erzählende Malerei. Die Kompositionen seiner vier geschichtlichen Gemälde, die er auf Leinwand für das Brüsseler Stadthaus malte, sind leider nur in burgundischen Wandgeweben des Museums zu Bern erhalten. Aber auch seine erhaltenen Tafelbilder, die vorzugsweise dem Leben und Sterben des Heilandes gewidmet sind, sind in der Tat leidenschaftlicher bewegt als die Darstellungen der Brüder van Eyck, freilich aber auch eckiger in ihren hageren Formen, härter und trockener in ihrer plastisch wirkenden Modellierung und einförmiger in ihrer tiefen, ernsten Farbenstimmung.

Am altertümlichsten und plastischsten wirken des Meisters große, von Justi und Weale erkannte Goldgrund-Darstellungen des Gekreuzigten mit Johannes und Maria und der Kreuzesabnahme im Kapitelsaal des Eskorials in Spanien. Die Kreuzesabnahme ist in vielen Kopien verbreitet. So ideell die Typen mit ihren langen Nasen und kleinen Lippen erscheinen, so realistisch sind gerade in ihrer Linienhärte die Bewegungen der in körperlicher Rundung hingestellten Gestalten, so dramatisch ist der Augenblick der Darstellung gewählt, so ergreifend ist der Ausdruck des Schmerzes in den Gebärden und Mienen der Überlebenden abgestuft.

Rogers weitere Entwickelung spiegelt sich in seinen drei köstlichen Flügelaltären der Berliner Galerie wider. Der älteste von ihnen, das „Marienaltärchen“ von Miraflores bei Burgos (vor 1480; Abb. S. 426), zeigt die Flügel (Geburt und Auferstehung) mit dem Mittelbild (Beweinung Christi) noch nicht zu einer räumlichen Einheit zusammengefaßt; aber alles ist hier selbst ersonnen, anschaulich dargestellt und tief empfunden. Einer etwas späteren Zeit gehört der Johannesaltar an, dessen Mittelbild, die Taufe Christi, mit seinen sittenbildlich empfundenen Flügelbildern, der Geburt und der Enthauptung des Täufers, zu einer gewissen perspektivischen Einheit mit zarter Helldunkelwirkung zusammengezogen ist. Der Zeit nach Rogers italienischer Reise (1449—50) aber entstammt sein Middelburger „Christusaltar“ im Berliner Museum. Das Hauptbild bringt die Anbetung des neugeborenen Kindes in einer mit einem Strohdach bedeckten Ruine. Auf dem linken Flügel weist die tiburtinische Sibylle den Kaiser Augustus auf die Erscheinung der Madonna hin; auf dem rechten Flügel erscheint der Stern des Jesusknaben den Königen aus dem Morgenlande (Abb. nebenstehend). Die Durchbildung und Zusammenordnung der Einzelgestalten hat hier gegenüber den früheren Werken an Abrundung gewonnen, was sie an intimer würziger Herbheit verloren hat. Die Einzelheiten der Landschaft, die mit den Roger eigentümlichen Adelsschlössern belebt ist, sind weniger schematisch gebildet als früher; und die Luftperspektive hat bis zu den lichten Fernen und Himmelshöhen an Klarheit zugenommen. Auf Werke Rogers wie seine Sakramentsbilder in den Museen von Madrid und Antwerpen und sein Kreuzigungsaltärchen der kaiserlichen Galerie zu Wien kann hier nicht näher eingegangen werden. Zu seinen entwickelungsgeschichtlich lehrreichen Hauptwerken gehört aber noch der große Flügelaltar im Hospital zu Beaune, den Roger um 1445 für Nikolaus Rolin, den Kanzler Philipps des Guten, ausführte. Bei geöffneten Flügeln sieht man eine gewaltige, nicht eben durch räumlich-klare Anordnung ausgezeichnete, aber von einer Fülle geistvoller Beziehungen durchflochtene, farbenprächtige Darstellung des Jüngsten Gerichts. Bei geschlossenen Flügeln sieht man, wie im unteren Teile des Genter Altarwerkes, das offenbar zum Vorbild gedient, in der Mitte, als steingraue



Die Weisen aus dem Morgenlande. Rechter Flügel von Roger van der Weydens Middelburger Altar im Berliner Museum. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Standbilder gemalt, die Schutzheiligen des Spitals, Sebastian und Antonius; links und rechts davon aber die knieenden, von großartiger Lebenswahrheit erfüllten Gestalten des Stifters und seiner Gemahlin. Das Hallenmotiv von van Eycks Madonna mit dem Kanzler Rolin (S. 425) nimmt Rogers Bild „Der hl. Lukas, die Madonna malend" in der Münchener Pinakothek wieder auf. Lehrreich für den Eindruck, den die italienische Kunst vorübergehend auf ihn gemacht, aber ist seine stehende Goldgrund-Madonna zwischen vier Heiligen im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Daß Roger sich bald wieder auf seine eigene Art besann, zeigt dann der späte Flügelaltar der Münchener Pinakothek, dessen prächtiges Mittelbild die Anbetung der Könige, dessen rechter Flügel die Darbringung im Tempel, dessen linker Flügel die Verkündigung wiedergibt. Die geringere Eckigkeit und Hagerkeit der Gestalten, die größere Abrundung der Gruppen und die hellere Leuchtkraft der Landschaft stellen dieses Werk zu den letzten des Meisters, ohne daß seine mildere Formensprache genügte, es, wie man getan, auf Hans Memling (S. 433) zurückzuführen.

Roger van der Weydens Art war offenbar volkstümlicher als die Künstlerkunst Jan van Eycks. In gleichem Atem mit diesem feierten ihn daher auch die älteren Schriftsteller; und unter den Malern und Kupferstechern der Nachbarvölker zog seine Kunst sogar weitere Kreise als die des vornehmen Brüderpaares von der Maas.

Mitschüler Rogers bei Campin in Tournai war Jacques Daret (1432—68 genannt). In ihm meinen besonders Weale und Hulin den Meister einer Reihe vortrefflicher, wenn auch denen Jan van Eycks und Rogers nicht ebenbürtiger Werke sehen zu können, die Bode, Hymans und besonders Tschudi als Werke eines und desselben Malers, des „Meisters von Flémalle", erkannt und zusammengestellt haben. Die Versuche, diesen Meister von Flémalle in Roger van der Weyden selbst oder in einem künstlich von diesem unterschiedenen Roger von Brügge zu erkennen (Hasse), sind gescheitert; aber auch, daß er jener Daret sei, ist nicht erweisbar; nur daß er Niederländer gewesen, ist unzweifelhaft. Seinem innersten Wesen nach steht er zwischen Jan van Eyck und Roger in der Mitte. Er ist nicht so leidenschaftlich bewegt wie Roger, aber auch nicht so ruhig in sich gekehrt und nicht so „seelenkundig" (Friedländer) wie Johannes. In seiner Formensprache und Vortragsweise ist er Roger van der Weyden verwandt, in seinem Verständnis für ein feines Helldunkel und in seiner Vorliebe für das Beiwerk spätgotischen Hausrats erinnert er an Jan van Eyck. Übrigens ist er derber, nüchterner und ausdrucksloser als beide. Obenan stehen unter seinen Werken die Bruchstücke zwei großer, zum Teil noch mit Goldgrund ausgestatteter Altarwerke mit lebensgroßen Gestalten im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.: hart, aber vortrefflich modelliert ist der böse „Schächer am Kreuz"; vornehm statuarisch aufgefaßt sind die Madonna und die hl. Veronika auf den Altarflügeln von Flémalle, nach denen der Meister benannt wird. Dem verschollenen „Merodeschen Altar", der die durchschnittliche Eigenart des Meisters kennzeichnete, nahe verwandt sind die beiden Flügel eines Altars von 1438 im Madrider Museum. In dem Zimmer, das der rechte Flügel darstellt, sitzt die hl. Barbara auf einer wohlgeschnitzten Bank, hinter der im Kamin ein lustiges Feuer lodert (Abb. S. 429). Einzig ist die Art, wie in diesen Bildern die Figuren mit dem Raum und seinen Ausstattungsstücken zusammen empfunden sind. Am lebendigsten durchgeistigt ist des Meisters „Christus am Kreuze" im Berliner Museum. Koloristisch am feinsten ist sein kleiner „Tod Mariä" in der Nationalgalerie zu London. Landschaftlich am bedeutendsten aber ist seine „Heilige Nacht" im Museum zu Dijon. Daß es Nacht ist, sieht man freilich nur erst an der Kerze in der Hand Josephs. Die jahreszeitliche



Taf. 38. Das kleine Altarwerk Jan van Eycks in der Dresdner Galerie.

Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Stimmung aber ist — hier vielleicht zum ersten Male auf einem Tafelbild — durch die winterlich kahlen Bäume in der weiten Landschaft vortrefflich veranschaulicht.

Wenden wir uns nach Gent zurück, so treffen wir hier nach der Mitte des Jahrhunderts zwei Meister, deren erhaltene Hauptwerke für Italiener gemalt worden. Der eine von ihnen, **Hugo van der Goes**, der zwischen 1465 und 1476 in Gent arbeitete und 1482 starb, ist einer der größten Meister der Nachfolge Jan van Eycks. Durch Schriftzeugnisse beglaubigt ist nur sein großer Flügelaltar in den Uffizien zu Florenz, den der in Brügge ansässige Italiener Tommaso Portinari um 1470 für die Hospitalskirche S. Maria Nuova in Florenz ausführen ließ. Von mächtigem persönlichen Leben sind die Stifterbildnisse der Flügel erfüllt. Dramatisches Leben aber atmet das Mittelbild, das die Verehrung des neugeborenen, im Stroh auf dem Boden liegenden Jesusknaben durch die hereinstürmenden Hirten und eine Schar langbekleideter Engel darstellt. Der Stall des Vordergrundes, von dem nur die unteren Teile sichtbar sind, die Menschen in ihm und die Landschaft des Hintergrundes schließen sich in richtigeren Abmessungen zusammen, als wir es in der flämischen Kunst bis dahin gefunden. Alle Beteiligten sind Gestalten von Fleisch und Blut; und ihre seelische Erregung spiegelt sich nicht nur im Ausdruck der Gesichter wider, sondern zittert in ihren Bewegungen bis in die Fingerspitzen nach. — Es hat ziemlich lange gedauert, bis man sich infolge von Aufsätzen Scheiblers, Firmenich-Richartz' und Bodes über die übrigen Gemälde Hugos geeinigt hat. Auf die beiden schönen Flügelbilder mit dem schottischen Königspaar als Stiftern im Schloß Holy Rood bei Edinburg hatte der Verfasser dieses Buches schon in seinem Reisetagebuch von 1880 hingewiesen. Typisch für den festen Jugendstil Hugos ist das Diptychon der kaiserlichen Galerie zu Wien, dessen Innenseiten den Sündenfall und die Beweinung Christi ergreifend zur Anschauung bringen. Formenkräftig schließt sich dem florentinischen Hauptbild die ganz von mächtigem Augenblicksleben erfüllte „Anbetung der Hirten" in der Berliner Galerie an. Visionär durchgeistigt aber mutet uns die ergreifende Darstellung des Todes der hl. Jungfrau (Abb. S. 430) im Museum zu Brügge an, die uns in die letzte Lebenszeit des stark und unmittelbar empfindenden Meisters herabführt.



Die hl. Barbara. Rechter Flügel eines Altars des Meisters von Flémalle im Museum zu Madrid. Nach Spemanns „Museum", Bd. 4, Nr. 149. Vgl. Text, S. 428.

Der zweite dieser Genter Maler, **Justus van Gent**, dessen Name, wenn Weale recht hat, eigentlich Joos van Wassenhoven war (erwähnt 1460—74), wurde durch den Herzog von Urbino, Federigo da Montefeltre, nach der umbrischen Bergresidenz berufen, um den dortigen

Künstlern die Ölmalerei beizubringen. Das große Gemälde, das er hier 1474 vollendete, befindet sich gegenwärtig noch im Stadtmuseum zu Urbino, wird aber zum Verkauf feilgeboten. Es stellt das Abendmahl Christi in neuartiger Auffassung dar. Der Heiland schreitet, lebhaft bewegt, in graublauem Rocke durch die größtenteils bereits im Vordergrunde knieenden Apostel hindurch, deren einem er das Brot reicht. Als Zuschauer sind der Herzog und sein Gast, der persische Gesandte, zugegen. Die Figuren sind in schlechter Perspektive zueinander und zum Raume wiedergegeben; aber die Hingabe aller an die heilige Handlung ist überzeugend zum Ausdruck gebracht. Wie der Meister sich dann unter dem Einfluß des Melozzo da Forli (s. unten) italisierte, ohne sich aufzugeben, zeigen die 28 großen Phantasiebildnisse alter Helden und Philosophen, die er für die Bibliothek des Herzogs ausführte; 14 von ihnen befinden sich im Louvre zu Paris, 14 im Palazzo Barberini in Rom. Daß sie von Justus herrühren, hat Voll mit Recht verteidigt.



Der Tod der Jungfrau Maria. Gemälde des Hugo van der Goes im Museum zu Brügge. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 429.

Einige andere Meister des 15. Jahrhunderts, die Karel van Mander, der hundert Jahre jüngere Haarlemer Maler und Kunstschriftsteller, in die Kunstgeschichte eingeführt hat, treten uns als Holländer entgegen. Albert Ouwater von Haarlem ist der eigentliche Begründer

der Haarlemer Schule. Seine „Auferweckung des Lazarus“, die van Mander beschreibt, befindet sich in der Berliner Galerie. In der Mitte eines halbrunden Kirchenchors entsteigt Lazarus, eine wohldurchgebildete nackte Gestalt, auf Geheiß des Heilandes ruhig seiner Kellergruft. Zuschauer blicken im Mittelgrunde durch das Türgitter. Die Schriftgelehrten fallen durch ihre phantastischen Kopfbedeckungen auf. Die Kunstsprache Jan van Eycks klingt in diesem um 1460 entstandenen Bilde anscheinend vernehmlich nach; aber eine Parallelentwickelung Ouwaters aus den gleichen Vorbedingungen heraus, die in jenen Limburger Bilderhandschriften (S. 419) zutage treten, scheint uns nicht ausgeschlossen zu sein.


Die Beweinung des Leichnams Christi. Altargemälde des Geertgen van Sint Jans in der Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München.

Als Schüler Ouwaters nennt van Mander Geertgen van Sint Jans, der nach Dülberg und anderen geborener Leidener, aber gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Haarlem tätig war. Von seinem großen Haarlemer Kreuzigungsaltar hat sich, durch Zersägung in zwei Tafeln verwandelt, nur einer der Flügel (in der Kaiserlichen Galerie zu Wien) erhalten. Die eine Tafel verbildlicht die Verbrennung der Gebeine Johannes' des Täufers durch den abtrünnigen Kaiser Julianus, die andere aber die Beweinung des Leichnams Christi unter dem Kreuzeshügel (Abb. oben). Der Meister tritt uns hier als ein reifer, tüchtiger Künstler entgegen, der anschaulich und selbständig zu erzählen, Charaktere zu bilden und zu beseelen aber auch die Landschaft, in die die Figuren bei hohem Horizonte anschaulich verteilt sind, so selbständig und bedeutend durchzubilden versteht, als sei die Handlung erst nachträglich in

sie hineingearbeitet; und die gleiche Empfindung erweckt die saftige, poesievolle Landschaft mit dem sinnend auf einer Felsbank sitzenden Johannes dem Täufer im Berliner Museum. Geertgen schlägt, wie Friedländer, der die übrigen Bilder seiner Hand zusammengestellt hat, bemerkt, bereits alle Wege ein, die zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts führen.


Der hl. Christophorus. Gemälde von Dirk Bouts in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Als dritten Haarlemer Meister nennt van Mander Dirk Bouts (zuerst erwähnt 1448, gestorben 1475 zu Löwen), der in Haarlem vermutlich Schüler Ouwaters gewesen, dann aber zur Brabanter Schule Roger van der Weydens übergegangen war. Dirk Bouts war ein fruchtbarer Künstler, dessen zahlreiche Kirchenbilder an ihren verderberten Rogerschen Typen, an ihren phantastischen Ouwaterschen Kopfbedeckungen, an der hölzernen Teilnahmlosigkeit ihrer stehenden oder in Handlung versetzten Gestalten, aber auch an der Eigenart ihrer satten, kühlen Farbenwirkung und an der echt haarlemschen Pracht und Selbständigkeit ihrer landschaftlichen Gründe unschwer zu erkennen sind. Felsen und Bäume sind hier so organisch gestaltet wie kaum je zuvor, die Vordergrundpflanzen, wie Rosen gezeigt hat, unmittelbar nach der Natur gezeichnet. Dem perspektivischen Zusammenschluß pflegt nur ein sehr hoher Horizont Abbruch zu tun. Dirks beglaubigtes, 1467 vollendetes Hauptwerk ist das große Abendmahlsbild in der Peterskirche zu Löwen, von dessen Flügelbildern zwei, „Elias in der Wüste“ und „Das Passahfest“, ins Berliner Museum, die anderen beiden, „Abraham und Melchisedek“ und die „Mannalese“, in die Münchener Pinakothek gekommen sind. Genannt werden müssen ferner noch die beiden steifen, aber tüchtigen Darstellungen unparteiischer Rechtspflege, die vom Rathaus in Löwen, für das Dirk sie 1468 malte, in die Brüsseler Galerie gelangt sind; und genannt werden muß auch der kostbare Altar der Münchener Pinakothek, dessen Mittelbild die Anbetung der Könige zeigt, während einer der Flügel Johannes den Täufer in der Felsenwildnis, der andere den hl. Christophorus mit dem Jesusknaben auf der Schulter mitten im Flusse in neuartiger landschaftlicher Stimmung darstellt (Abb. oben). Die Morgensonne, die als goldgelbe Scheibe über den Bergen aufgeht, durchglüht den ganzen Hintergrund; und die Kräuselwellen des Stromes spiegeln den Goldglanz des Himmels wider. Die Quelle des Lichtes ist, wie Schubert-Soldern hervorhebt, hier nicht mehr, wie bisher, außerhalb des Bildes zu denken, sondern in ihm selbst bemerkbar.

Auch im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts aber blieb Brügge der Vorort der flämischen Malerei. Doch war von den beiden Meistern, die von hier aus gegen Ende des Jahrhunderts die niederländische Kunst beherrschten, der eine, Hans Memling, Oberdeutscher, der andere, Gerard David, Holländer von Geburt.

Hans Memling, der nach einer zeitgenössischen Aufzeichnung aus dem Mainzischen stammte, gehörte zu den Lieblingsmeistern des neunzehnten Jahrhunderts. Mehr episch und lyrisch als dramatisch veranlagt, ist er am größten in Darstellungen stillen Daseins oder ruhig fließender Handlungen. Seine Pinselführung ist weich, voll und farbig. Seine frischen, goldig-grünen, aus heimatlichen Motiven zusammengesetzten Landschaften weiß er, ohne sie über Hintergrundswerte hinauszuheben oder mit atmosphärischem Leben zu erfüllen, stimmungsvoll dem Charakter der dargestellten Handlungen anzupassen. Seinen schlanken Männer- und Frauengestalten versteht er, trotz der Steifheit ihrer Gesamthaltung, Adel und Anmut zu verleihen; den ovalen, feingeschnittenen Köpfen seiner Frauen haucht er ein stilles, inniges Seelenleben ein; die lebendiger individualisierten, aber keineswegs scharf charakterisierten Züge seiner Männer verleugnen selbst in schwierigen Lagen nicht den Ausdruck milden Wohlwollens. Selbst in seinen ausgezeichneten Bildnissen pflegt er nicht die kraftvollen, scharfen, sondern die wohltuenden, feinen Züge der Dargestellten zu unterstreichen. Kurz, Memling ist ein Maler, der noch ganz im Boden des 15. Jahrhunderts wurzelt, auf diesem aber durch Geschmack und Liebenswürdigkeit alle Welt für sich einzunehmen versteht.

Memling muß zwischen 1430 und 1440 geboren sein. Seinen ersten Unterricht wird er, wie Weale zugibt, in Mainz oder Köln empfangen haben. Gewisse, wenn auch nur leise Anklänge an Meister der rheinischen Schule haben Kaemmerer und Bock in seinen Werken nachgewiesen; im wesentlichen aber ist seine Kunst, die an Roger van der Weyden und an Dirk Bouts anknüpft, doch niederländisch vom reinsten Wasser. Die Angabe der Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, er sei Rogers Schüler gewesen, kann immerhin richtig sein. Er starb 1494 in Brügge. Als älteste erhaltene kirchliche Bilder des Meisters sehen wir den Christus am Kreuze im Museum von Vicenza und die landschaftlich bedeutende, zugleich an Roger und Bouts erinnernde Marter des hl. Sebastian in der Brüsseler Galerie an. Völlig ausgebildet erscheinen seine Typen erst auf dem schönen Flügelaltar (1468) zu Chatsworth, dessen Mittelbild die thronende, von Engeln und Heiligen umgebene Madonna darstellt, zu deren Füßen der Stifter und seine Gattin, lebensvolle, prächtige Gestalten mit kräftigen Zügen, knieen. Als frühe Andachtsbilder des Meisters schließen sich hier noch Werke an wie das Diptychon des Louvre, dessen linker Flügel das Urbild der später oft wiederholten Gruppen der Madonna im Kreise anmutiger lesender und musizierender Jungfrauen ist. Als frühe Bildnisse Memlings aber sehen wir das des Bastards Anton von Burgund in Chantilly und das des Mannes mit dem Pfeil in der Rechten beim Baron Albert von Oppenheim in Köln an, Brustbilder, die sich, wohlgemerkt, wie alle Bildnisse van Eycks, noch von einfarbigem, hier grünem und blauem, Grunde abheben.

Nachweislich vor 1473 entstanden ist das berühmte Jüngste Gericht der Marienkirche zu Danzig, das trotz des wiederholten Widerspruchs Weales unverkennbar ein Werk Memlings ist. Das Mittelbild, das den Heiland als Weltrichter auf dem Regenbogen zeigt, schließt sich an Roger van der Weydens „Jüngstes Gericht" in Beaune an. Auf dem linken Flügel ist der Eingang zur Paradiesespforte, auf dem rechten Flügel sind die Qualen der Verdammten im höllischen Feuer veranschaulicht. Es ist wunderbar, wie sich in diesem Bilde, das in

schillernder Farbenglut strahlt, die verschiedenartigsten, deutlich veranschaulichten Seelenzustände der Oberherrschaft der milden eigenen Gemütsart Memlings fügen.

Erst 1479 beginnt die Reihe beglaubigter Meisterwerke Memlings mit den beiden von Jan Floreins gestifteten Altarwerken im Johannishospital zu Brügge. Das kleinere erscheint als eine selbständige Umbildung eines noch an Roger anknüpfenden Altars des Meisters im Madrider Museum; das größere aber, dessen Mittelbild eine „Heilige Unterhaltung“ anmutigster Art veranschaulicht, während auf dem Flügel zur Linken die Enthauptung des Täufers, auf dem Flügel zur Rechten die Vision Johannes' des Evangelisten wiedergegeben ist, steht vollends auf eigenen Füßen. Das Offenbarungsbild ist zugleich die duftigste, zarteste und geistvollste Visionsdarstellung der niederländischen Schule. In derselben Sammlung mahnt der Altar mit der Beweinung Christi, den Adriaen Reins 1480 gestiftet, uns an die Grenzen der Memlingschen Art, spricht uns aber wunderbar feinfühlig das Bildnis der „Sibylla Sambetha“ an und entzückt uns vollends die 1487 entstandene Doppeltafel, deren eine Seite die von göttlicher Anmut umflossene Halbfigur der Muttergottes widergibt, während die andere Seite das Brustbild des jungen verehrenden Stifters Martin von Nieuwenhove (Abb. nebenstehend) bereits vor räumlich und landschaftlich durchgebildetem Hintergrunde enthält. Im Museum zu Brügge aber befindet sich der schöne Christophorusaltar von 1484, dessen Stifterflügel Wilhelm Moreel und seine Gattin zeigt. Memling war jetzt auf der Höhe seines Könnens angelangt, wie sie sich auch in seinen Madonnen des Louvre zu Paris, der Nationalgalerie zu London, des Museums zu Berlin und der Kaiserlichen Galerie zu Wien ausspricht.



Hans Memlings Bildnis des Martin von Nieuwenhove im Johannishospital zu Brügge. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Die erzählenden Darstellungen, die Memling seit 1479 schuf, wie das Marienleben („Die sieben Freuden Mariä“) in der Münchener und die Leidensgeschichte Christi („Die sieben Schmerzen Mariä“) in der Turiner Pinakothek, enthalten eine Fülle feiner Beobachtungen in kleinfigurig erzählten Begebenheiten, fallen als künstlerische Einheiten aber doch etwas aus der Rolle der guten Memlingschen Kunstweise. Weit besser hat der Meister 1489 die Legende der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen an den Wänden und am Dache des gotischen Schreins dieser Heiligen im Johannishospital zu Brügge erzählt. Spitzbogig sind die Schmalseiten, die die hl. Ursula und die Madonna darstellen. Rundbogig aber sind die Seitenarkaden, deren sechs Hauptbilder hüben und drüben die schreckliche Legende von der britischen Jungfrau erzählen, die mit 11,000 Jungfrauen auszog, die Heiden zu bekehren, den Rhein hinauffuhr, in Köln und in Basel freundlich empfangen wurde, über die Alpen nach Rom zog, vom Papst so geehrt, daß er sie selbst heimgeleitete, auf der Rückfahrt aber in Köln



Taf. 39. Hans Memlings Madonna in den Uffizien zu Florenz.
Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

von feindlichen Bogenschützen mit allen ihren Begleitern und Begleiterinnen getötet wurde. Anmutiger, als Memling die erste Landung in Köln erzählt, läßt sich derartiges kaum wiedergeben; aber auch die verklärte Hingebung im Antlitz der Blutzeugin auf dem letzten Bilde (Abb. unten) hat der Meister in seiner milden Art vortrefflich verdeutlicht.



Der Tod der hl. Ursula. Gemälde Hans Memlings vom Ursulaschrein im Johannishospital zu Brügge. Nach Photographie.

Diesen erzählenden Bildern schließt sich dann noch die große, ergreifende, von Th. Gaedertz veröffentlichte Kreuzigung von 1491 in der Marienkirche zu Lübeck an. Weiter aber bringen uns einige späte Bilder des Meisters, in deren gemalter Architektur als Boten der italienischen Frührenaissance auf den frei-gotischen Säulenkapitellen und neben den Rundbogen der Nischen plötzlich steinfarbige nackte Knäblein, die Putti der Italiener, auftauchen und, von ihnen gehalten, Halbkränze sich von Bogen zu Bogen spannen. Hauptbilder dieser Art sind die Madonnen in der kaiserlichen Galerie zu Wien, in den Uffizien zu Florenz (Taf. 39) und im Gotischen Hause zu Wörlitz sowie der Auferstehungsaltar im Louvre zu Paris.

Von Italien scheint aber auch die Sitte ausgegangen zu sein, als Brustbilder gemalte Bildnisse mit landschaftlichen Hintergründen auszustatten; und Memlings spätere männliche Bildnisse, wie die der Hauptgalerieen von Berlin, Antwerpen, dem Haag und Frankfurt a. M., schwelgen bereits im Farbenreize dieser Neuerung.

Endlich die schönen Orgelbrüstungsbilder von Najera im Antwerpener Museum, drei stattliche Breitbilder mit lebensgroßen Halbfiguren auf Goldgrund: im Mittelbild der gekrönte Heiland zwischen singenden Engeln; auf jeder der Seitentafeln fünf musizierende Engel, die daran erinnern, daß Brügge damals eine Hochburg des Musiklebens war. So sind wir bei dem Thema der van Eycks in ihrem Genter Altar wieder angelangt; und auch diese Engel Memlings, die kraftloser, aber liebenswürdiger als die van Eyckschen erscheinen, zeigen uns deutlich, daß die flämische Kunst in sechzig Jahren keinen inneren Fortschritt über die großen Brüder von der Maas hinaus gemacht hatte.

Der holländische Meister, der die Brügger Malerei vom 15. ins 16. Jahrhundert hinüberleitete, war Gerard David, über den E. von Bodenhausen ein erschöpfendes Werk herausgegeben hat. In Oudewater geboren, kam David 1483 als fertiger Meister nach Brügge, wo er 1523 starb. Seine erste Entwickelung vollzog sich wahrscheinlich in Haarlem unter seinem Namensvetter von Sint Jans (S. 431), an den seine Landschaften anknüpfen. In Brügge aber geriet er unter den Einfluß Memlings, dessen Figurentypen er annahm, um sie im Sinne der Übergangszeit etwas großzügiger zu gestalten, aber auch zu verallgemeinern. Doch auch Einflüsse Rogers und schließlich bereits Quinten Massys', den wir später kennen lernen werden, wies er nicht ab. Sein Bestes gab er auf figürlichem Gebiete in liebreizenden Frauengruppen, überhaupt sein Bestes in seinen landschaftlichen Gründen. Wie er seinen Vorgänger an Raumgefühl übertraf, so setzte er auch in seinen Landschaften Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund in ein annähernd richtiges Größenverhältnis zueinander und zu den in ihnen angeordneten Figuren. Dabei erfaßte er die Waldbäume in ihren charakteristischen Unterschieden und schloß sie, so liebevoll er Laub und Zweige durchbildete, doch zu waldigen Massen zusammen. Hier und da gilt er auch als der Vater der wirklichen Nachtstücke, deren einzige Lichtquelle im Bilde selbst liegt; doch läßt sich sein Einfluß in dieser Richtung eher aus Bildern seiner Schule als aus anerkannten Werken seiner eigenen Hand nachweisen.

Davids frühen, anfangs von der Haarlemer, dann, in Brügge, von der Schule Rogers beeinflußten Bildern nachzugehen, die nur durch Rückschlüsse beglaubigt sind, müssen wir der Sonderforschung überlassen. Um 1498 vollendete er für das Rathaus von Brügge die beiden großen beglaubigten Gerechtigkeitsbilder des dortigen Museums, die das Urteil des Kambyses und die Schindung des Sisamnes darstellen. Um 1500 nahm er das schöne Altarbild mit der „Verlobung der hl. Katharina" für die Donatianskirche in Brügge in Angriff, das jetzt zu den Schätzen der Nationalgalerie in London gehört. Um 1501 entstand der durch die Zusammenwirkung der andächtigen Gestalten mit der üppigen Landschaft köstliche Breitflügel derselben Sammlung, der den Kanonikus Salviati als knieenden Stifter mit seinen drei Schutzheiligen darstellt. Nicht zu seinen besten Bildern gehört die Hochzeit zu Kana im Louvre zu Paris; entzückend aber wirkt sein malerisch und seelisch feinfühliges Verkündigungsbild in der Galerie zu Sigmaringen. Erst 1508 vollendete er den Flügelaltar des Brügger Museums, dessen Mittelbild, die Taufe Christi (Taf. 40), ein Markstein in der Entwickelungsgeschichte der Landschaftsmalerei ist; dann aber, 1509, in vollstem Gegensatze zu diesem Gemälde, das wunderbare, aus großen ganzen Gestalten zusammengesetzte Breitbild des Museums zu Rouen, das auf



Taf. 40. Die Taufe Christi. Gemälde von Gerard David im Museum zu Brügge.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

schlichtem, schwarzblauem Grunde die thronende Gottesmutter im Kreise erlesener heiliger Jungfrauen zeigt. Welche Fülle von reiner, keuscher weiblicher Schönheit, stiller Andacht und heilig in sich befriedeten Daseins! Zu seinen Spätwerken gehören die „Kreuzigung“ des Berliner Museums und die wirkungsvolle, schon unter Antwerpener Einfluß stehende „Beweinung“ der Londoner Nationalgalerie. Den Übergang zum neuen Jahrhundert vertritt David auch insofern, als eigentlich gotische Motive in den Hauptgebäuden seiner Gemälde kaum noch vorkommen, einzelne Hallen, die er gemalt, wie die der Außenseiten der „Taufe Christi“, vielmehr schon zu schlichter Renaissancesprache hinüberleiten.



Der hl. Hieronymus. Gemälde von Hieronymus Bosch in der Kaiserl. Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien. Nach Photogr. von J. Löwy in Wien. Vgl. Text, S. 438.

Der letzte Vertreter der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, Hieronymus van Aeken (Aachen), genannt Bosch, führt uns nach Holland zurück. Bosch nannte er sich selbst nach Herzogenbosch, der Stadt seiner Wahl, in der er seit 1484 nachweisbar ist und 1516 starb. Seiner Art nach dürfen wir auch ihn eher an die Haarlemer Schule, an Geertgen van St. Jans z. B., anknüpfen, als an irgend eine andere. Als bahnbrechender Meister von ausgesprochener Eigenheit aber hat er sich erst infolge der neueren Forschungen von Justi, von Dollmayr und von Maeterlinck enthüllt. Hieronymus Bosch ist Realist und Phantasiekünstler zugleich; er ist Maler kirchlicher Darstellungen, geistvoller Sittengemälde und phantastischer, mit Spuk- und Märchengestalten ausgestatteter Traumbilder; aber er mischt diese Gattungen oft seltsam miteinander, und die Landschaften seiner Bilder überragen an einheitlicher, bald natürlicher, bald phantastischer Stimmungsmalerei alles vor ihnen Geschaffene. Überhaupt heben die rein malerischen Eigenschaften seiner breit und weich hingesetzten Bilder ihn über seine Zeit hinaus. Die beiden Flügelbilder seiner Hand, die Zanetti

im 18. Jahrhundert im Dogenpalast zu Venedig sah, sind neuerdings in der Kaiserlichen Galerie zu Wien wieder aufgetaucht. Das Mittelbild des einen stellt den Martertod der ans Kreuz gehefteten heiligen Julia in reinen, rundlichen Formen dar. Aber die drastische Art, mit der Julias Herr, der Kaufmann Eusebius, zu Füßen des Kreuzes aus seinem Rausche geweckt wird, gibt das sarkastische Gegengewicht, ohne das Bosch es nicht gern tut. Das Mittelbild des zweiten Wiener Flügelbildes stellt den hl. Hieronymus (Abb. S. 437) vor dem Kreuze knieend in prachtvoller, mit frischgrünen Bäumen, mit duftiger Ferne, aber auch mit allerlei Höllengewürm ausgestatteter Landschaft dar. Das ruhigste Hauptbild des Meisters ist die Tafel der Anbetung der Könige mit den Stifterflügeln im Madrider Museum. Auch die „Kreuzschleppung" und die „Dornenkrönung" im Eskorial bei Madrid kennzeichnen die knorrige Eigenart Boschs. Das eigentliche Original des großen Flügelbildes, das die Versuchung des hl. Antonius im Qualm des vollsten Höllenspukes zeigt, befindet sich nach Justi im Ayuda-Schlosse zu Lissabon. Von den philosophisch-sittenbildlichen Traumdarstellungen des Meisters aber ist wenigstens das Triptychon des „Heuwagens" im Eskorial, das das Wort „Alles Fleisch ist wie Heu" versinnlicht, als eigenhändiges Werk Boschs anzusehen. Schon diese Werke des Meisters genügen, ihn uns als geistvollen Neuerer zu zeigen, an dessen verschiedene Seiten verschiedene Meister der Zukunft wieder anknüpften.

Auch im burgundischen Stammlande feiert die Malerei im 15. Jahrhundert keineswegs. Die in Dijon arbeitenden Hofmaler der Herzöge von Burgund, die den Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert kennzeichnen, Malwel und Bellechose, Niederländer von Geburt auch sie, haben wir (S. 300 und 301) bereits kennen gelernt. Philipp der Gute aber mutet seinen großen niederländischen Malern nicht mehr zu, nach Dijon zu kommen; und sein großer Kanzler Rolin hielt sich, wie wir gesehen haben, an Jan van Eyck und Roger van der Weyden.

Daß gleichwohl in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Dijon auch die Maler eine Rolle spielten, geht schon aus der Urkundenforschung Prosts hervor. Gemälde dieser Zeit, die als burgundisch im engeren Sinne bezeichnet werden müssen, aber haben sich nur in kleiner Anzahl erhalten. Zunächst sind einige Reste von Wandgemälden zu nennen, wie die des Zuges Papst Gregors VII. in der Kathedrale zu Autun, die noch Einflüsse der Schule von Avignon verraten, und die der Heiligengruppen mehr niederländisch-realistischen Stils, die in Notre-Dame zu Dijon unter dem Stucke hervorgeholt worden waren. Als burgundisch aber müssen wir auch das anziehende, um 1440 entstandene Tafelgemälde der Magdalenenkirche zu Aix in Anspruch nehmen, das die „Verkündigung" in einer perspektivisch verkürzten Kirchenhalle darstellt. Die ausgebildete Raumempfindung dieser Bilder knüpft an die französisch-niederländische Entwickelung an, weist in ihrer besonderen Art aber auch nach der gleichzeitigen oberrheinischen Malerei hinüber. Je selbständiger die Meister sind, desto mehr nähern sie sich manchmal, wenn auch unbewußt, den Meistern der benachbarten Grenzgebiete.

Die burgundisch-niederländische Buchmalerei des vollen 15. Jahrhunderts bildet ein glänzendes und farbenprächtiges, entwickelungsgeschichtlich aber nicht mehr bahnbrechendes Stück der Geschichte der Malerei. Stilistisch lehren uns die in den großen Bibliotheken von Brüssel, Paris und Wien zahlreich erhaltenen, meist französisch geschriebenen, aber niederländisch gemalten Bücher nicht viel Neues mehr. An Farbenglanz bleibt ihre Deckfarbenmalerei doch hinter der gleichzeitigen Ölmalerei zurück. Nur in der Darstellung besonderer,

namentlich nächtlicher Lichtwirkungen wagen die Buchmaler sich manchmal schon weiter vor als die Tafelmaler; und der Verzierungsstil der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt uns in den Umrahmungen der Buchbilder, die aus großen natürlichen Blättern, Blüten und Früchten locker zusammengesetzt und reich mit Getier belebt zu sein pflegen, deutlicher entgegen als in den Tafelbildern. Vor allen Dingen eröffnen diese Bilderhandschriften uns aber weite Blicke in neue Stoffgebiete. Beschränkte die gleichzeitige niederländische Tafelmalerei sich, von den großen Gerechtigkeitsbildern Rogers, Dirks und Davids und einigen meist nur schriftlich überlieferten sittenbildlichen Gemälden abgesehen, hauptsächlich auf religiöse Darstellungen und Bildnisse, so treten uns hier, wie wir schon wissen, in den Widmungsblättern Bildnisgruppen in lebendiger Bewegung, treten uns in den Kalenderbildern ausgebildete ländliche Sittenbilder, treten uns in den weltlichen Geschichtsbüchern Darstellungen von Heereszügen, Schlachten, Belagerungen, Zweikämpfen, Hinrichtungen, in den Romanen Bilder aus allen Lebenslagen, mit Vorliebe Festlichkeiten, Schmäuse und Liebesabenteuer, entgegen. Auch altrömische und altgriechische Sagen werden unbedenklich in den Zeittrachten des 15. Jahrhunderts erzählt; und der feinfühlige Wirklichkeitssinn, der der niederländischen Tafelmalerei dieser Zeit so gut steht, erscheint in den besten dieser kleinen Buchbilder fast noch feinfühliger als in jener. Übrigens ist ihr künstlerischer Wert außerordentlich verschieden; neben Büchern, die mit handwerksmäßigen Malereien versehen sind, stehen Werke, die von Meisterhänden mit der größten Sorgfalt geschmückt worden.

Noch dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts gehört das Brevier des Herzogs von Bedford in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 17,294) an. Der goldene oder gemusterte Grund mancher seiner lebensvollen, aber nicht sonderlich eigenartiger Bilder erinnert noch an die jüngst vergangene Art. Den entwickelten Stil des 15. Jahrhunderts zeigen erst die um 1440 entstandenen, von Schestag veröffentlichten 17 Hauptbilder der Chronik der Eroberung Jerusalems in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2538). Die Chronik des Hennegau in der Brüsseler Bibliothek (burg. 9242—44), ein 1446 begonnenes Werk, steht besonders im Widmungsblatt, das den Verfasser knieend zu Füßen Philipps des Guten und seiner Söhne zeigt, auf der Höhe des Zeitkönnens. Dann folgt (1447) der Roman „Gerard von Roussillon" in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2549), eine Handschrift, die außer dem schönen Widmungsblatt eine Reihe lebendig erzählender Einzelbilder, Reiterzüge und dergleichen, enthält. Etwas später tritt David Aubert uns als ein Handschriftenmaler entgegen, der vorzugsweise grau in grau malte, jedoch die Fleischteile der Wirklichkeit entsprechend tönte und sich des aufgesetzten Goldes zur Hebung des Eindrucks bediente. Von seinen Büchern dieser Art seien die „Eroberungen Karls des Großen" von 1458, die Bibel von 1462 in der Brüsseler Nationalbibliothek (burg. 9066—68 und lat. 6449) und Froissarts Chroniken von 1468—69 in der Stadtbibliothek zu Breslau hervorgehoben.

Als schönstes Werk des letzten Viertels des Jahrhunderts gilt die 1492 vollendete flämische Übersetzung des Boëthius in der Nationalbibliothek zu Paris (niederländ. 1). Durrieu hat nachgewiesen, daß in ihrem „Meister", der auch die neue naturalistische Blüten-Randornamentik zur Vollendung brachte, der urkundlich erwähnte Alexander Bening von Gent zu erkennen ist. Das Hauptwerk der Schule Alexander Benings, in der sein Sohn Paul Bening eine Rolle spielt, aber ist das berühmte Breviarium Grimani in der Markusbibliothek zu Venedig, das von Scato de Vries mustergültig veröffentlicht worden ist. Ein Zeitgenosse nennt außer Memling, dessen Hand freilich nirgends zu erkennen ist, Lievin von Antwerpen

und Gerard von Brügge unter den Malern dieser mächtigen Bilderhandschrift, die vom 15. zum 16. Jahrhundert hinüberlenkt. Gerard von Brügge ist eigentlich Gerard David (S. 436), dessen Werkstatt wenigstens Weale auch manche der Bilder zuschreibt. In der Regel aber nimmt man an, daß Gerard Horenbout von Gent, der bis 1533 lebte, gemeint sei; und Durrieu glaubt, daß statt Memling Bening zu lesen sei. Am anziehendsten sind wieder die Kalenderbilder (Taf. 41) dieses Werkes, in denen Landschaft und Sittenbild sich zu unauflöslichem Bunde die Hand reichen und das Natur- und Menschenleben der verschiedenen Monate lebendig, aber schon etwas breitspuriger, als es in Memlings feinfühliger Art lag, zur Anschauung bringen.

Während die letzten dieser Bücher mit kunstvoller Feder geschrieben und mit zartem, aber farbensattem Pinsel ausgemalt wurden, hatte die neue, vom deutschen Mittelrhein ausgegangene Kunst des Buchdrucks, in deren Dienst sich der Holzschnitt gestellt hatte, auch in den Niederlanden bereits jenen Kampf auf Leben und Tod gegen sie begonnen, in dem sie schließlich unterlagen. Auf die Streitfrage über das Ursprungsland des Holzschnitts (S. 302 und 339) wollen wir nicht zurückkommen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vermehren sich auch in den Niederlanden die Einzelholzschnitte. Der Neigung, ihre Entstehungszeit aus allgemeinen kunstgeschichtlichen Gründen herabzurücken, entsprangen die Zweifel an der Echtheit oder der Beweiskraft der Jahreszahl 1418 auf dem großen Blatte der Brüsseler Bibliothek, das Maria, von heiligen Jungfrauen umgeben, in einem umzäumten Garten darstellt, und der Jahreszahl 1423 auf dem hl. Christophoros in Rylands Bibliothek zu Manchester. Hymans hat vor kurzem jedoch mit Recht darauf hingewiesen, daß unsere heutige Kenntnis der Kunst des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts, wie sie sich in den Bilderhandschriften dieses Zeitraums (S. 438) widerspiegelt, diese Zweifel nicht mehr gerechtfertigt erscheinen lassen.

Erst im Dienste der Buchkunst erwachte der Holzschnitt zu vielseitigerem Leben. Zuerst klebte der Schreiber seinen Handschriften Einzelholzschnitte ein, um sich die Mühe, Bilder zu malen, zu ersparen; dann umgab man gedruckte Holzschnitte mit geschriebenem Texte; dann, nachdem die Buchdruckerkunst erfunden, setzte man die Holzschnitte entweder neben die mit beweglichen Lettern gedruckten Texte, oder man schnitt, der Buchdruckerkunst zum Trotz, den Text aus demselben Holzblock mit dem Bilde. Von der Ansicht, daß die so entstandenen „Blockbücher" schon der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörten und als Vorstufe des Buchdrucks mit beweglichen Lettern anzusehen seien, ist man jedoch zurückgekommen. Nach Schreiber wäre kein erhaltenes Blockbuch älter als 1460.

In den Niederlanden sind Holzschnittbücher mit handschriftlichem Texte selten. Doch besitzt die Brüsseler Bibliothek ein solches Buch mit der Legende des hl. Servatius, das zwischen 1461 und 1468 entstanden sein mag. Die schönsten und berühmtesten aller eigentlichen Blockbücher aber sind gerade zwischen 1460 und 1465 in den Niederlanden entstanden. Weder ihre Verleger noch ihre Meister haben sich genannt; aber ihre Holzschnitte sind ganz von dem Geiste und der Formensprache der großen niederländischen Meister dieser Zeit erfüllt. Hervorgehoben seien nur drei von ihnen, die auch Conway an die Spitze seiner Untersuchungen stellt. Das erste ist eine Armenbibel (Biblia pauperum), deren zahlreiche Bilder mit schlanken, aber großköpfigen Gestalten äußerst lebendig und ausdrucksvoll erzählt sind. Das zweite ist das Hohelied Salomonis (Canticum Canticorum), in dem der Heiland, die Braut, deren Gespielinnen und Engel in acht Bildern, mannigfach in mystische Beziehungen zueinander gesetzt, immer wiederkehren. Das dritte ist



Taf. 41. Kalenderbild aus dem „Breviarium Grimani" in der Markusbibliothek zu Venedig.

Nach der Faksimile-Reproduktion von S. de Vries, Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

der Heilsspiegel (Speculum Humanae Salvationis), ein Buch, dessen Bibelbilder in gut niederländischer Formensprache zu uns reden. Schöneres als diese drei Werke oder auch nur Gleichwertiges hat der niederländische Holzschnitt dieses Zeitraumes nicht hervorgebracht.

Aber nicht nur der Holzschnitt, sondern auch der Kupferstich, der noch nicht in dem Maße wie dieser zur Buchkunst wurde, brachte es im burgundisch-niederländischen Reiche um diese Zeit bereits zu einer gewissen Blüte. Wenn wir den ältesten namhaften Kupferstecher, den „Meister der Spielkarten" (S. 483), auch nach wie vor in den Grenzen des Deutschen Reiches suchen, so müssen wir den Meister der Liebesgärten, der um die Mitte des Jahrhunderts tätig war, doch sicher nach den burgundischen Niederlanden versetzen. In den von weltlicher Lebenslust erfüllten Blättern, nach denen er seinen Namen erhalten, zittern die Klänge der mittelalterlichen Minnehöfe nach. Niederländer waren ferner der in Oberdeutschland gebildete Meister W⸸, dessen Darstellungen von Seeschiffen nach Brügge, dessen Kriegs- und Lagerbilder aus den Feldzügen Karls des Kühnen nach Burgund weisen, der Meister der Boccaciobilder, dessen Hauptstiche seine Abbildungen zu einem 1476 in Brügge gedruckten Buche Boccaccios sind, und der nach Max Geisberg als Goldschmied vom holländischen Niederrhein nach Bocholt gezogene „Meister der Berliner Passion", dessen etwa zwischen 1463 und 1482 entstandene 115 Stiche Anklänge an Roger van der Weyden zeigen. Max Lehrs, dessen Forschungen alle älteren Entdeckungen auf diesem Gebiete überholt und vertieft haben, hat jedem dieser Meister eine Monographie gewidmet. In etwas anderem Sinne aber schließen sich ihnen gegen Ende des Jahrhunderts noch jüngere niederländische Kupferstecher an, wie der von Dirk Bouts beeinflußte Meister F. V. B., dessen „Urteil Salomonis", dessen „Verkündigung" und dessen „Apostelgestalten" zu den ernstesten und kräftigsten stecherischen Leistungen des Jahrhunderts gehören, und wie der Meister I. A. M. von Zwolle, dessen große Blätter, wie die als Nachtstück wirkende „Gefangennahme Christi", die „Beweinung des Heilands" und die „Anbetung der Könige", sich durch ihre kräftige Formensprache, ihre leidenschaftliche Seelensprache und ihre malerische Haltung auszeichnen. In den Orten, wo Blätter dieser Art von Hand zu Hand, von Haus zu Haus wanderten, mußte echtes Kunstempfinden sich verbreiten und fortpflanzen; und die Haus- und Volkskunst, die sich auf diese Weise neben die Kunst der Schlösser, Rathäuser und Kirchen stellte, hat sich fortan als kunstgeschichtliche Macht behauptet.

2. Die französische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Die Baukunst.

Während des hundertjährigen Krieges, den Frankreich mit England führte (1339 bis 1453), büßte es, trotz allem, was Karl V. und seine Brüder für das französische Kunstleben taten, seine selbständige europäische Führerrolle auf dem Gebiete der Baukunst und der darstellenden Künste allmählich ein. Arm in Arm mit Burgund und den Niederlanden aber machte es auch während dieser hundert Jahre alle Fortschritte der Zeit mit; und von der Mitte des 15. Jahrhunderts an trat es, ohne eigentlich bahnbrechend voranzugehen, auch wieder mit selbständig bedeutenden Kunstleistungen in die Schranken.

Die französische Baukunst, in deren Gebiet, neben Gonse und Enlart, Dehio und Gurlitt unsere Führer bleiben, hielt während dieses Zeitraumes in manchen Beziehungen treuer als ihre Nachbarinnen an dem alten gotischen Stil, ihrer eigensten Schöpfung, fest. Wenigstens scheute

sie sich im Herzen Frankreichs bis zuletzt, am Äußeren ihrer Kirchengebäude die Strebebogen fallen zu lassen und im Inneren die einfachen Kreuzgewölbe durch jene Stern- und Netzgewölbe zu ersetzen, in denen schließlich der organische Zusammenhang mit den Bündelpfeilern aufgelöst wurde. Wohl aber macht die französische Spätgotik des 15. Jahrhunderts die Zeitrichtung in bezug auf die Überladung und Zersplitterung der Bündelpfeiler, auf die Ausschaltung der Kapitelle zwischen Diensten und Gewölberippen, auf die Umwandlung des geometrischen Maßwerks in „flamboyante" Füllungen und auf alle jene Umgestaltungen der Bogen mit, die bald wieder zu persischen Kielbogen (Bd. 1, S. 573) zurückführten, bald so breitgedrückt wurden, daß sie als Bogen kaum noch anerkannt werden können. In jener reichen, phantastischen Umkleidung von Portalen und Fenstern mit durchbrochener und ausgezackter Arbeit, die steinernen Spitzen gleicht, steht Frankreich hier und da sogar an der Spitze der Bewegung, und die Umbildung des rein stilisierten Naturlaubes der echt gotischen Verzierungen in krautige und schwulstige Blattformen zeigt sich gerade in der französischen Kunst in deutlicher Ausbildung. Auch die Gotik hatte eben „ihr Barock und Rokoko".

Zahlreiche große gotische Kirchen Frankreichs wurden erst im 15. Jahrhundert vollendet, und kaum eine gibt es, die nicht irgend einen Anbau im Flamboyantstil aufzuweisen hätte. In Paris gehört die prächtige, von Jean Gaussel erbaute Schauseite von S. Germain l'Auxerrois mit ihrer anmutigen Vorhalle (1435—39) zu den reinsten Schöpfungen dieses Spätstils. In Rouen, das in Frankreich jetzt in manchen Beziehungen an der Spitze der Bewegung steht, erhalten die Querschiffe der Kathedrale und der Kirche S. Ouen jetzt ihre üppigen Fassaden, S. Ouen auch ihren stattlichen Vierungsturm. In ihrer klarsten Entfaltung aber zeigt, wie auch Gurlitt hervorhebt, die westliche Schauseite der Kathedrale von Tours die reiche französische Gotik des 15. Jahrhunderts.

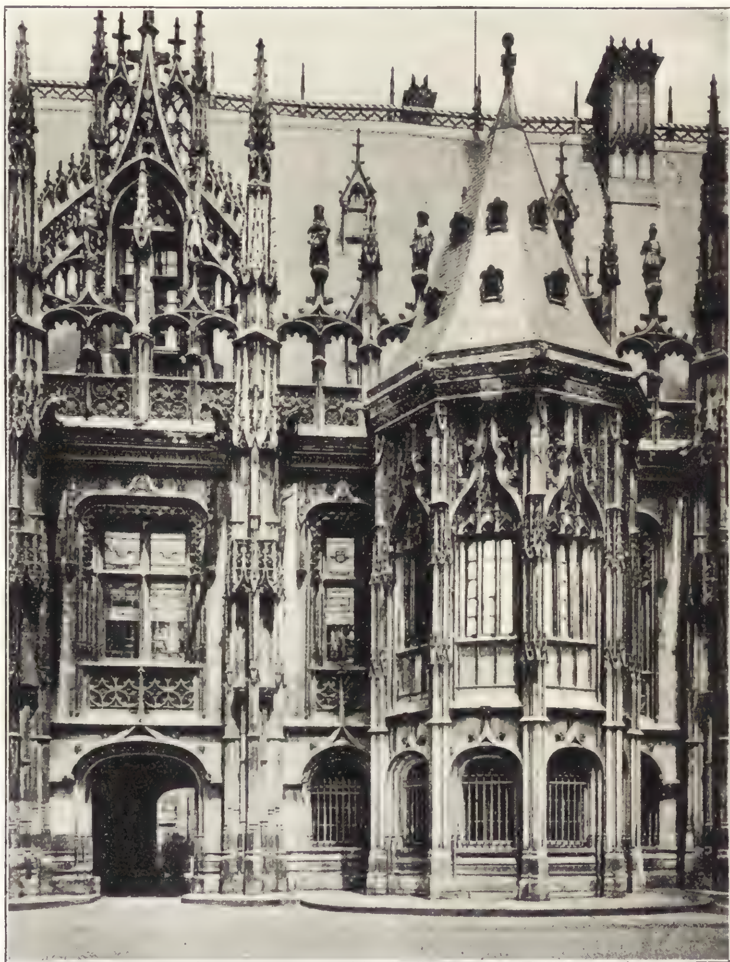
Von den französischen Gotteshäusern, die völlig dem 15. Jahrhundert entsprangen, wirkt S. Maclou zu Rouen, 1437 von Pierre Robin begonnen, vom Sockel bis zur Turmspitze, die freilich dem 19. Jahrhundert angehört, wie ein Schmuckschrein reichster Goldschmiedearbeit. Aus einem Guß im Flamboyantstil des 15. Jahrhunderts geschaffen, steht auch die große Kirche S. Nicolas du Port bei Nancy da. Zu den reichsten Bauten dieser Art gehören ferner die S. Wulframskirche zu Abbeville (seit 1488), deren Schauseite von fast verwirrender Pracht ist, und Notre Dame de l'Epine bei Châlons, die ihr Prachtgewand mit maßvollerem Anstand trägt. Zu den Lieblingskirchen der französischen Kritik aber gehört S. Maurice in Lille, die schon als Hallenkirche mit fünf gleichhohen, von schlanken Rundsäulen getragenen Schiffen eine Stellung für sich unter den französischen Gotteshäusern einnimmt.

Aber auch an Lettnern und Chorschranken feiert der üppige französische Stil des 15. Jahrhunderts zugleich seine Orgien und seine Triumphe. Allen voran steht der Prachtlettner der Kathedrale von Albi, der sich, mit Recht einem nordfranzösischen Künstler zugeschrieben, in den märchenhaftesten Sprüngen ergeht. Berühmt sind aber z. B. auch die hölzernen Chorschranken von 1440 in der Kirche zu Le Faouet und die granitenen aus etwas späterer Zeit zu Le Folgoët in der Bretagne. Durch die Vermittelung der Normandie macht sich hier niederländischer Einfluß geltend.

Weltliche Prachtbauten hat Frankreich im 15. Jahrhundert offenbar in großer Anzahl besessen: wenn auch weniger bürgerliche Rathäuser als die freien Städte der Niederlande, so doch zahlreichere Schlösser der Herrscher und Großen; und wenn die Stürme der Revolutionen und die Neuerungssucht der Mächtigen hier auch viele Rathäuser und Schlösser

des 15. Jahrhunderts dem Erdboden gleichgemacht oder in Um- und Neubauten erstickt haben, so ist es doch immer noch lohnend, sich in Frankreich nach Bauten dieser Art umzusehen.

Die Rathäuser von Compiègne, S. Quentin und Arras, die bezeichnenderweise auf dem Wege von Flandern nach Paris liegen, können es an reicher flamboyanter Pracht mit ihren flämischen Geschwistern aufnehmen. Zu den köstlichsten weltlichen Gebäuden vom Ende dieses Zeitraums aber gehört das alte Schatzhaus der Normandie, das jetzige Landgerichtsgebäude (Palais de Justice) in Rouen. Vor der Mitte seiner achtfenstrigen Schauseite erhebt sich von unten auf ein Achteckturm, dessen Dachpyramide jedoch von dem mächtigen Hauptdach überragt wird (Abb. nebenstehend). Das niedrige Erdgeschoß öffnet sich mit völlig flachgedrückten, kielförmig überhöhten Bogen. Die Fenster der Hauptgeschosse sind nahezu gerade geschlossen. Das Steinfiligran der Pfeiler, Giebel, Fenstergeländer und Dachbalustraden aber macht das Gebäude auch zu einem Schatzhaus flamboyanter Gotik.



Die Fassade des Palais de Justice in Rouen. Nach C. Gurlitt.

Reich an spätgotischen französischen Prachtschlössern ist besonders das Loiregebiet. Die Schlösser Dunois' zu Beaugency (1440) und Châteaudun (1441—46) und die stolzen Königsschlösser zu Amboise und Blois lassen ihre einstige spätgotische Pracht freilich nur noch ahnen. Vortrefflich erhalten aber sind das Haus des Jacques Coeur zu Bourges und das Hôtel Cluny in Paris. Jacques Coeur war der Schatzmeister Karls VII. während der letzten Zeit des hundertjährigen Krieges. Die Schauseite seines Hauses auf den Wällen von Bourges, das er 1443 erbauen ließ, wird von ihrem turmartigen Mittelbau beherrscht, der im Hauptgeschoß einen von dünnen Säulen getragenen Baldachin-Ausbau, darüber aber ein mächtiges

Spitzbogenfenster mit geflammtem Maßwerk zeigt. Jacques d'Amboise, Abt von Cluny, aber ließ sich während des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts das Hôtel Cluny in Paris errichten, das jetzt ein berühmtes Museum ist. Am reizvollsten ist der unregelmäßige Eingangshof mit seinen vorspringenden Treppentürmen, seinen Kielbogenportalen, seinen Dacherkern und seiner unteren Spitzbogenhalle, über der die Wandgliederung mit den viereckigen Fenstern doch kaum noch gotisch empfunden ist. Johann der Unerschrockene aber baute das „Hôtel de Bourgogne" in Paris, in dessen Treppenhausschmuck vom Anfang des 15. Jahrhunderts uns zum erstenmal der heute neuerblühte „Baumstil" der Spätgotik greifbar entgegentritt. Die von den Mittelsäulen aufsteigenden Rippen sind als natürliche Baumzweige gestaltet, die sich mit ihren Ästen und Blätterbüscheln am Gewölbe verbreiten (Abb. unten).

Von den spätgotischen bürgerlichen Wohnhäusern Frankreichs aber stehen besonders die normannischen Fachwerkbauten in Rouen, Lisieux, Les Andelys, Caen, Falaise und Quimper durch ihre tektonische Wahrheitsliebe in der realistischen Bewegung der Zeit. Es sind Giebelhäuser, deren obere Stockwerke, durch konsolenartig zugeschnittene Kopfstücke der Eckpfosten getragen, manchmal über den unteren vorspringen. Ein besonders lehrreiches Beispiel vom Ende des 15. Jahrhunderts ist auch das Haus des Jacques Callon zu Reims. Wie leicht die Andeutungen von Fialen und Kielbogen in Holz, wie traulich die kreuzblumenartigen Verzierungen, aber wie klar tektonisch gefügt das Fachwerk!


Baumornamentik im Treppenhaus des Hôtel de Bourgogne zu Paris. Nach C. Enlart.

Auch in Frankreich steht in diesem Zeitraum die weltliche Baukunst eben im Begriffe, der kirchlichen den Rang abzulaufen. Wohnlichkeit und dekorative Phantasie sind überall die Hauptreize dieser Kunst, die uns, wie P. Vitry, weniger unter dem Zeichen des Verfalls als der Weiterbildung aus den Zeitbedürfnissen heraus zu stehen scheint. Die eigentlichen Renaissanceformen aber lassen selbst als Bestandteile des Übergangs-Mischstils noch bis zum vollen 16. Jahrhundert auf sich warten. Die französischen Baukünstler des 15. Jahrhunderts empfanden noch durch und durch national.

B. Die französische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Über Courajod, den bahnbrechenden französischen Kenner des 19. Jahrhunderts, hinaus hat neuerdings Paul Vitry unsere Einsicht in die Entwickelungsgeschichte der französischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts wesentlich gefördert, indem er zwischen der burgundisch-französischen, der niederländisch-französischen und der schlechthin französischen Bildnerei dieses Zeitraumes ziemlich scharfe Grenzen zog und zugleich nachwies, daß es eine französische Renaissancekunst, die antike Formen aus Italien eingeführt, vor 1495, ja eigentlich vor 1515 noch nicht gab, wohl aber eine Reihe leicht ausscheidbarer dekorativer Renaissancearbeiten italienischer Künstler, die in Frankreich arbeiteten.

Die erste italienische Künstlerkolonie tauchte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts am Hofe des Königs René von Anjou auf. Pietro da Milano und Francesco Laurana, auf die wir zurückkommen, waren hier zunächst als Verfertiger von Schaumünzen tätig; Laurana aber auch als Steinbildner. In Marseille schuf er nach 1475 die Steindekoration der

Lazarus-Kapelle der Major-Kirche, in Avignon nach 1478 den großen Steinaltar der Cölestinerkirche, der sich jetzt in S. Didier daselbst befindet; und hier wie dort treten uns als Kennzeichen der italienischen Frührenaissance sofort die antikisierenden, gefurchten oder mit Arabesken verzierten Pilaster entgegen, die, durch gerades Gebälk verbunden, an die Stelle der durch Spitzbogen verbundenen Pfeiler treten. Daß sich der Stil Lauranas von Südfrankreich aus selbsttätig weiter verbreitet habe, läßt sich aber nicht behaupten.

Wichtiger für die Geschichte der französischen Kunst wurde die zweite Zufuhr italienischer Künstler und Kunstwerke, die erst nach Karls VIII. rascher Eroberung Neapels im Jahre 1495, also doch erst im Übergang zum 16. Jahrhundert erfolgte. In den Verzeichnissen der Gehälter, die der König italienischen Künstlern zahlte, tauchen 1497 die Namen des bekannten Baumeisters Fra Giocondo und des nicht minder bekannten Bildhauers Guido Mazzoni auf; jener blieb bis 1505, dieser bis 1516 in Frankreich; beide hatten den größten Einfluß auf die Einführung der italienischen Pilasterdekoration in Frankreich; und die Schlösser an der Loire waren die Hauptstätten, an denen dieser Einfluß sich entfaltete. Schlichtere italienische Kunsthandwerker folgten. Als die ältesten erhaltenen italisierenden oder antikisierenden Pilaster an französischen Kunstwerken Frankreichs gelten die beiden Seitenpilaster der berühmten Grablegung Christi von Solesmes (S. 448). Dieses großartige Bildwerk, das die Jahreszahl 1496 trägt, ist im übrigen noch „gotisch“ oder, sagen wir, französisch im Aufbau wie in den Formen. Die Italiener kamen nur eben zur rechten Zeit, sagt Vitry, um mit der Jahreszahl dieses „hors d'œuvre“ dem nationalen Bildwerk anzufügen.

Je spröder die französische Kunst des 15. Jahrhunderts sich gegenüber den Lockungen des italienischen Stils verhielt, um so bereitwilliger öffnete sie nach wie vor den burgundischen und flämischen Anregungen ihre Arme; und die jüngere französische Forschung gibt im ausgesprochenen Gegensatz zu der noch von E. Müntz vertretenen Ansicht zu, daß dieser niederländische Einfluß die französische Nationalkunst gestärkt, der italienische sie geschwächt habe. Daß wir uns der jüngsten französischen Forschung, die auch die niederländische Kunst von Haus aus für französisch erklären möchte, nicht anschließen, aber haben wir ja schon (S. 410) gesagt. Der burgundisch-französische Stil, der sich durch Kraft, Natürlichkeit und Lebendigkeit bei etwas schwerfälligen Formen auszeichnete, verbreitete sich von seinem Stammlande aus über die Franche-Comté, die Provence, die Languedoc, strahlte auch nach der Normandie aus, wo sich z. B. in der Peterskirche zu Lisieux zwei große Reliefdarstellungen finden, die an den Stil Claus Werwes erinnern, ließ aber die Isle de France und die Champagne so gut wie völlig beiseite und berührte das Loiregebiet, dessen Kunsthauptstadt Tours war, nur mit einzelnen Ausläufern, zu denen die natürliche, aber gedrungene und schwere stehende Madonna von Beaumont im Archäologischen Museum zu Tours gehört.

Soweit die niederländische Strömung, die sich in der französischen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts geltend macht, nicht durch die burgundische Luft hindurchgegangen, läßt sie sich dann ebenfalls noch in zwei Richtungen verfolgen. Die eine vertreten die Künstler und Kunstwerke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die von den schon zu Ende des 14. Jahrhunderts nach Frankreich selbst ausgewanderten südniederländischen Meistern, wie Jean Pepin de Huy und André Beauneveu, abstammen, zu der anderen rechnen wir die Künstler und Kunstwerke, die der neuen niederländischen Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Von Pepin de Huys Schüler Robert Loisel und von André Beauneveus Schüler Jean de Cambrai ist schon die Rede gewesen (S. 292). Auch Jean de Cambrais großartiges

Grabdenkmal des Herzogs Jean de Berry in der Kathedrale zu Bourges haben wir, da es noch aus dem 14. Jahrhundert hervorwächst (S. 292), bereits kennen gelernt. Von Jean de Cambrai aber rührt nur das mächtige Liegebild des Herzogs selbst her. Die köstlich belebten Gestalten der Trauernden, von denen elf im Museum zu Bourges aufbewahrt werden, hat Paul Mosselmann — wie es scheint, ein frisch eingewanderter Niederdeutscher — erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt. Dem 15. Jahrhundert erst entstammen auch die übrigen Werke Jean de Cambrais, von denen hier nur noch die prächtigen Grabmäler Ludwigs II. von Bourbon (gest. 1410) und seiner Gemahlin Anne d'Auvergne (gest. 1416) in Souvigny hervorgehoben seien. Ihre Köpfe sind bereits von kräftigstem Eigenleben erfüllt, ihre Gewänder aber zeigen noch den großen Faltenwurf der hochgotischen Kunst.



Das Marmor=Grabbild der Agnes Sorel in der Kirche zu Loches. Nach P. Vitry. Vgl. Text, S. 447.

Von dem unmittelbaren niederländischen Einfluß, der sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in weiten Strecken Frankreichs geltend macht, zeugen zunächst zahlreiche niederländische Künstlernamen, die den Archiven der verschiedensten französischen Städte, von Rouen bis Marseille, von Troyes bis Montpellier und von Lyon bis Tours, entstiegen sind. Aber auch an Werken niederländischer Herkunft fehlt es in Frankreich nicht. Zunächst kommen hier die Schnitzaltäre jener ausgesprochen niederländischen Art mit oder ohne Gemäldeflügel in Betracht, wie sie sich z. B. in den Kirchen zu Ternant (aus der Mitte des Jahrhunderts) und Ambierle (1466) erhalten haben. Vor allen Dingen aber gehören hierher einige Steinbildwerke, die jenen burgundischen gegenüber eine schlankere, feinere Formensprache reden, ohne weniger Wirklichkeitssinn zu verraten. Am charakteristischsten ist das malerisch aufgefaßte, mit baumreichem Hintergrunde versehene Hochrelief über der Tür der Kapelle zu Amboise, dessen linke Seite den hl. Christophorus, wie er das Christkind durchs Wasser trägt, dessen rechte Seite den hl. Hubertus zeigt, wie er vor dem Hirsch mit dem Kreuz im Geweih niederkniet. Alles ist hier äußerst wahr und lebendig unter deutlicher Mischung niederländischer und französischer Empfindung durchgearbeitet.

Für die schlechthin französische Richtung des 15. Jahrhunderts, die, nur wenig oder gar nicht von der niederländischen Strömung berührt, als Fortsetzung der großen französisch=gotischen Kunst des 13. Jahrhunderts erscheint, kommt hauptsächlich die Loire=Schule in Betracht, deren Hauptsitz Tours war. Die manierierten Bewegungen der Bildwerke des 14. Jahrhunderts hat diese Schule überwunden, den Wirklichkeitssinn des neuen Zeitalters aber verleugnet sie keineswegs; sie zeigt ihn nur durch französische Eleganz gemildert und gebändigt.

Einige Standbilder weiblicher Gestalten verdeutlichen uns diese Sonderentwickelung am besten. Noch völlig mittelalterlich, ja noch mit der gotischen Biegung behaftet erscheint die um 1400 entstandene stehende Marmormadonna in der Kirche zu Neuillé=Pont=Pierre. Klar, frei, ruhig, anmutig in Haltung und Ausdruck zeigt den neuen französischen Stil die bemalte Steinmadonna im Portal der Eglise du Marturet zu Riom. Eine Zwischenstufe zwischen diesen

beiden Steinbildern aber bezeichnet die eindrucksvolle aus Holz geschnitzte Schmerzensmutter im Archäologischen Museum zu Tours.

Auch an den steinernen Liegebildern der Grabdenkmäler läßt sich diese Entwickelung verfolgen. Das Hauptwerk der Mitte des Jahrhunderts ist das keck lebenswahre, herb reife, doch aber schon vom Hauche einer neuen Schönheit umspielte marmorne Grabbild der Agnes Sorel (gest. 1449) im Chor der Kollegiatkirche zu Loches (Abb. S. 446). Courajod und Gonse schrieben es Jacques Morel (S. 417) zu. Vitry aber hat mit Recht seinen schlechthin französischen Charakter betont. Nicht vor 1490 ist dann das prächtige steinere Grabmal des Sire de Chaources in Malicorne (Sarthe) entstanden. Dem spätgotischen Sarkophage schließt das Liegebild des bartlosen Helden mit gefaltet erhobenen Händen sich stilvoll an, ist aber bei allem Eigenleben von einer Schlichtheit und Schönheit, die wir als französisch im besten Sinne empfinden.

Zu den bedeutendsten Werken nicht nur der Loire-Schule, sondern der ganzen französischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts aber gehört der 1464 entstandene Innenschmuck der Schloßkapelle zu Châteaudun. Auf fünfzehn zierlichen Säulen, deren Kapitelle durch Halbfiguren erwachsener, langbekleideter Flügelengel gebildet werden, erheben sich ebenso viele bemalte Steingestalten: Maria mit dem Kinde, die beiden Johannes, der hl. Franziskus, vornehmlich aber weibliche Heilige. Von verschiedenen Händen ausgeführt, stehen sie doch alle in einem gewissen Gegensatz zu den gleichzeitigen burgundischen und niederländischen Bildwerken; und die schönsten von ihnen, wie die Madonna und die Magdalena, zeigen eine so feinfühlige Einfachheit und Natürlichkeit der Haltung und Gewandung, eine so ruhige Sicherheit der Formensprache in Köpfen und Händen, eine so stille, sinnige Anmut des Gesichtsausdrucks, daß man fast verwundert nach den Quellen dieses Stiles fragt. Sicher kann man hier nicht von italienischen Einflüssen, aber auch nicht von einer Erschlaffung des gotischen Stiles reden, sondern muß anerkennen, daß dieser in Werken dieser Art aus sich selbst herausgewachsen und zu reinem Gleichgewicht hindurchgedrungen ist.



Flügelengel. Erzgußwerk im Schlosse zu Le Lude. Nach P. Vitry.

Metallarbeiten des 15. Jahrhunderts haben sich in Frankreich verhältnismäßig wenig erhalten. Immerhin können wir ein Meisterwerk der französischen Goldschmiedekunst vom Anfang des Jahrhunderts einem Meisterwerk des französischen Erzgusses vom Ende des Jahrhunderts gegenüberstellen. Das Werk der Goldschmiedekunst, das die Königin Isabeau von Bayern dem Könige Karl VI. am Neujahrstag 1404 zum Geschenk machte, ist durch Vererbung nach Bayern zurückgekommen und befindet sich, berühmt unter dem Namen „das goldene Rössel", in der Kirche zu Alt-Ötting in Oberbayern. Das reich mit Schmelzfarben geschmückte, wohl in Paris gearbeitete Schaustück hat die Gestalt eines Altars. Vor der Madonna im Rosenhag kniet oben auf der Platte, zu der Treppen emporführen, der König, während zu ebener Erde ein Knappe das weiß emaillierte Roß des Königs hält. Der Wirklichkeitssinn der Zeit Claus Sluters tritt uns hier mit französischem Feingefühl gepaart entgegen.

Das Erzgußwerk vom Ende des 15. Jahrhunderts aber ist der Bronzeengel im Schlosse von Le Lude (Abb. oben) im Loiregebiet. Ursprünglich als Wetterfahne gedacht und daher

in seiner übertriebenen Länge auf die Verkürzung berechnet, ist er jetzt auf einen Treppenpfosten gestellt. Es ist ein langbekleideter, schlanker, würdevoller und doch etwas täppischer Bursche mit mächtigem Flügelpaar. Wichtig ist er, weil er eine Künstlerbezeichnung trägt, laut der er 1475 von **Jehan Barbet** von Lyon ausgeführt wurde. „Dit de Lion" lautet der Zusatz zu dem Namen des Künstlers. In Lyon wird die Arbeit daher nicht entstanden sein.

In der Loiregegend, zwischen Angers und Le Mans, liegt aber auch die Benediktinerabtei Solesmes, die die berühmte plastische „Grablegung Christi" (Abb. unten) von 1496 besitzt. Im Gegensatz zu den Grabdenkmälern, deren bedeutendste jetzt in Frankreich wie in den Niederlanden frei im Raume stehen, erscheinen die Darstellungen dieser Art als Wandnischenbilder, deren einzelne Gestalten rundplastisch herausgearbeitet sind. Ein spätgotischer Aufbau, dem, wie schon (S. 445) erwähnt, nur zuletzt unten links und rechts von italienischen Händen antikisierende Pilaster eingefügt sind, umrahmt in Solesmes die Nische, in deren Laibung jederseits ein Kriegsknecht Wache steht. Herb und kraftvoll, aber zugleich maßvoll und sinnig, schließt die lebensgroße, ergreifende Hauptgruppe sich den schlechthin französischen Werken an, die wir kennen gelernt haben. Die Vermutung, daß Michel Colombe sie geschaffen, an der Gonse festhielt, ist nicht eben wahrscheinlich; aber auch Vitrys Vermutung, daß ein gewisser **Louis Mourier** ihr Meister sei, können wir nur als solche gelten lassen. Verwandten Stils, aber feinfühliger erscheinen das reizende Kinderstandbild des hl. Quirinus (S. Cyr) in der Kirche von Jarzé unweit Solesmes (Abb. S. 449) und der bemalte, herbreife, behelmte, aber bartlose Steinkopf des Museums von Orléans, in dem man mit Unrecht den Kopf der Jeanne d'Arc, viel wahrscheinlicher den Kopf eines hl. Mauritius erkennt. Unwiderstehlich halten diese Werke uns im Bereiche der Loire-Schule fest.



Die Grablegung Christi. Steinernes Hochrelief in der Benediktinerabtei Solesmes. Nach P. Vitry.

Zur Loire-Schule gehört endlich auch **Michel Colombe**, der eigentliche Großmeister der französischen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts, der uns trotz der zahlreichen Schriften, die ihm schon vor Vitrys Hauptwerk (z. B. von Paul Mantz und von Leon Palustre) gewidmet worden, immer noch das Rätsel aufgibt, wie es möglich ist, daß ein vielgenannter und

beschäftigter Meister uns erst von seinem 70. Lebensjahre an als greifbare Künstlerpersönlichkeit entgegentritt. Geboren ist Colombe 1430 oder 1431 bei S. Pol de Léon in der Bretagne; nachweisbar ist er in Tours, der Hauptstätte seiner Tätigkeit, mit Sicherheit erst seit 1491. Er starb hier zwischen 1512 und 1519. Seinen Werken fühlen wir an, daß sie, was sein Wohnsitz ja auch bestätigt, zur schlechthin französischen Schule, zur Loireschule gehören. Colombe mit Vitry ohne weiteres als „gotischen" Künstler anzusprechen, erscheint, was schon Bode betont hat, gewagt; aber näher als den Italienern steht er den Niederländern, und mehr, als daß er aus den edelsten Überlieferungen des Mittelalters selbständig hervorgewachsen, wird Vitry auch nicht meinen. Mit Sicherheit lassen sich nur drei Werke auf Colombe zurückführen, deren älteste 1499 bestellt sein mögen. Das erste ist die stilvoll realistische Medaille des Pariser Münzkabinetts, die Ludwig XII. 1500 bei seinem Einzug in Tours überreicht wurde. Das zweite, ein Hauptwerk des Meisters, ist das Grabmal, das die Königin Anne de Bretagne ihren Eltern, dem Herzog Franz II. und der Herzogin Margarete von der Bretagne, in der Kathedrale zu Nantes errichten ließ, der es noch heute zur Zierde gereicht. Jean Perréal, der Hofkünstler Karls VIII. und Ludwigs XII., lieferte den Gesamtentwurf zu dem nach nordischer Art frei aufgestellten Denkmal, dessen prächtiges figürliches Bildwerk er durch Colombe ausführen ließ. Nebeneinander ruhen die Marmorbilder der erlauchten Verstorbenen auf dem Sarkophage. Ihre Füße stützen sich nach alter Art auf sinnbildlich-heraldische Tiere, einen Löwen und ein Windspiel. Bekleidete Flügelengel machen sich an dem Kopfkissen zu schaffen. An den vier Ecken des Schreins aber stehen, nur locker mit ihm verbunden, die lebensgroßen Gestalten der mittelalterlichen Tugenden, der Gerechtigkeit, der Stärke, der Mäßigung und der Klugheit. In ausgesprochenem Gegensatz zu dem nordischen Charakter des Aufbaues und der Stand- und Liegebilder dieses zwischen 1502 und 1507 entstandenen, in milde Farben gehüllten Denkmals aber steht seine italienische dekorative Ausstattung, die Perréal den italienischen Verzierungskünstlern, die sich damals in Frankreich aufhielten, namentlich Girolamo da Fiesole, übertragen hatte. Colombes eigener Hand gehören unzweifelhaft die Kardinaltugenden und die großartigen Liegebilder des Fürstenpaares an, die vielleicht nur, weil sich keine genügenden Bildnisse der beiden erhalten hatten, allgemeinere Züge tragen, als man sie in dieser Zeit erwarten sollte; aber lebensvoll und innerlich beseelt sind diese edlen Züge; und die ganzen Gestalten sind mit erstaunlicher Frische und Wahrheit bis in alle Einzelheiten durchgeführt. Wuchtig und keck individualisiert dagegen stehen die vier Kardinaltugenden (Abb. S. 450) da: so unitalienisch wie möglich, französisch in Tracht, Haltung und Gesichtsausdruck, Meisterwerke der nationalen Kunst Frankreichs.



St. Cyr als Kind. Standbild in der Kirche zu Jarzé. Nach P. Vitry. Vgl. Text, S. 448.

Das dritte beglaubigte Werk Colombes endlich ist das köstliche Relief des hl. Georg (Abb. S. 451), das er 1508—09 für das Schloß Gaillon ausgeführt hat. Es gehört jetzt zu den Schätzen des Louvre in Paris. Nach links gewandt, sprengt der heilige Ritter gegen das nordisch gedachte Ungetüm heran, dem er die Lanze durch den langen Schuppenhals stößt. Links oben im Gebirge aber kniet die kleine Gestalt der befreiten Prinzessin. Die einfache Gruppe ist ebenso naturwahr wie geistreich durchgebildet.

Den beglaubigten Werken Colombes am nächsten verwandt ist die wunderbar feine, ländlich natürliche und doch von sanfter Schönheit durchglühte stehende Marmormadonna des Louvre, die als Madonna von Olivet (Schloß bei Orléans) bekannt ist. Im übrigen können wir die Schule Colombes, die dem 16. Jahrhundert angehört und allmählich in die italisierende Renaissance übergeht, erst im nächsten Bande kennen lernen.

Die französische Bildhauerei des 15. Jahrhunderts, über die wir wenigstens einen Überblick gewonnen haben, wird außerhalb Frankreichs offenbar noch nicht so gewürdigt, wie sie es verdient. Gerade für die Bildhauerei waren die Franzosen von jeher besonders begabt gewesen; und auch in der französischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts haben Natur und Geist einander bereits wahr und innig durchdrungen.



Michel Colombes „Gerechtigkeit" vom Grabmal Franz' II. in der Kathedrale zu Nantes. Nach P. Vitry. Vgl. Text, S. 449.

C. Die französische Malerei des 15. Jahrhunderts.

War die französische Malerei dieses Zeitraums bisher ein Stiefkind der Forschung, so scheint sie auch nach aller Pflege, die die Gegenwart ihr unter der Führung Camille Benoits und Henry Bouchots zuwendet, scheint sie selbst nach der ihr gewidmeten Pariser Ausstellung von 1904, deren Lehren wir dankbar verwerten müssen, ein Sorgenkind der Kunstgeschichte bleiben zu sollen. Zählen die echten Kunstwerke unter den erhaltenen Gemälden doch höchstens nach Dutzenden; und lassen sich mit voller Sicherheit bisher doch nur vier der in den Schriftquellen hervortretenden Malernamen, die des Enguerrand Charonton, des Nicolas Froment, des Jean Fouquet und des Jean Bourdichon, mit erhaltenen Werken verbinden! Vom Norden her drang die niederländische Strömung, an der Frankreich freilich schon im 14. Jahrhundert selbsttätig teilgenommen hatte, jetzt immer unaufhaltsamer vor; vom Süden, von der Provence her, machte sich nach wie vor die italienische Gegenströmung geltend, die jedoch erst nach Karls VIII. italienischem Feldzuge, erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts, Oberwasser bekam. Inzwischen sorgten einige französische Maler, die selbst in Italien gewesen waren, dafür, daß die niederländischen Bäume auf französischem Boden nicht in den Himmel wuchsen. Im Herzen Frankreichs, in der Touraine, erblühte auch die französischste der französischen Malerschulen, deren Meister vor den letzten Folgerungen des niederländischen Realismus zurückschreckten. Ihre Formensprache blieb allgemeiner und milder als die ihrer flämischen und holländischen Zeitgenossen, ihre Farbengebung, die auf das Pinselgold nicht verzichtete, einfach schönfarbiger, manchmal zarter, manchmal auch lackartig glatter; der geistige Inhalt ihrer Darstellungen aber wurde in der Regel lebendig und überzeugend zum Ausdruck gebracht.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts würden wir nennenswerte Werke der eigentlichen Malerei in Frankreich am häufigsten unter den Wandgemälden finden, wenn sich

ihrer nicht so wenige erhalten hätten. Vor allen Dingen ist der Verlust des 1424 gemalten Totentanzes im Beinhause des alten Minoritenklosters (aux Innocents) zu Paris zu beklagen. Es war die älteste datierbare bildliche Gestaltung dieser, wie Seelmann gezeigt hat, in Dichtungen und Mimenspielen schon im 14. Jahrhundert vorgebildeten Darstellungen, die der armen, durch die Verheerungen der Kriege und der Pest erschreckten Menschheit mit schauerlicher, oft jedoch durch witzige Einfälle gewürzter Bitterkeit den Trost spendeten, daß vor dem Tode alle Menschen gleich sind. Die Vertreter aller Stände, vom Kaiser bis zum Bettler, führen mit ebenso vielen als Halbgerippe dargestellten Todesgestalten, abwechselnd aneinandergereiht, den spukhaftesten Reigentanz auf. Vielleicht übermitteln uns alte französische Holz-



Der hl. Georg. Relief Michel Colombes aus dem Schlosse Gaillon im Louvre zu Paris. Nach L. Gonse. Vgl. Text, S. 449.

schnitte (S. 453) von 1485 ein Abbild des Pariser Totentanzes. Erhalten aber hat sich im Herzen Frankreichs an der äußeren Chorschranke der Abteikirche Chaise-Dieu (Haute Loire) ein zweiter, um 1450 entstandener Totentanzfries, der zu den kostbarsten Schätzen der altfranzösischen Malerei gehört. Der Grund ist tiefrot ohne Raumandeutung; die braun in braun dargestellten Gestalten, die den Tanz aufführen, sind packend wiedergegeben. Die Halbgerippe sind unersättlich in immer neuen Gebärden, ihre Opfer zu schrecken und zu fassen.

Etwas älter wohl noch ist das Fresko des Jüngsten Gerichts in der Kathedrale zu Albi, ein durch die Bildnishaftigkeit der Züge seiner Gestalten auffallendes Gemälde, etwas jünger aber die berühmte, mit langbekleideten Engeln auf blauem Grunde geschmückte Gewölbedeckenmalerei in der Kapelle des Hauses des Jacques Coeur (S. 443) zu Bourges. In lebhafter, schwebender Bewegung, lange Spruchbänder entfaltend, sind diese Engel dargestellt, und ihre individuell gestalteten, herb durchgebildeten, aber von süßem Seelenleben erfüllten Köpfe gehören zu dem Besten, was die französische Malerei dieser Zeit geschaffen hat.

In der monumentalen Glasmalerei behielt Frankreich sogar bis zu einem gewissen Grade die Führung. Die technischen Neuerungen, die einerseits in der reicheren Anwendung des Silbergelbes als neuer Malfarbe (S. 286), anderseits in der Verwendung und Ausschleifung nicht nur roter, sondern auch blauer, grüner und violetter Übergangsgläser zur Modellierung bestanden, führten dazu, daß immer größere Flächen von den Verbleiungen der einzelnen Farbenstückchen befreit wurden. Die wirklichen Malfarben, die mit dem Pinsel aufs Glas gebracht werden konnten, aber wurden, von einzelnen Versuchen abgesehen, erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts über das Schwarzlot und das Silbergelb hinaus vermehrt. Die alte Darstellung bewegter geschichtlicher Vorgänge in Rundrahmen, die den Fenstern eingefügt wurden, machte immer mehr dem System prächtiger, mit Silbergelb gemalter, spätgotisch stilisierter Baldachinaufbauten Platz, in denen große Einzelgestalten sich von farbigem Grunde abheben; wo aber Geschichten in Glasbildern erzählt werden, pflegen sie jetzt die ganze Breite der einzelnen Fensterfelder zu füllen. Bezeichnend für die Entwickelung sind zunächst die vier Fenster im nördlichen Querschiff der Kathedrale von Angers, auf deren einem ihr Stifter, der Bischof Jean Michel (1438—47), knieend unter dem Kreuze des Heilands dargestellt ist. Eine vollständige Folge prächtiger Glasfenster des 15. Jahrhunderts aber hat sich in der Kirche S. Séverin zu Paris erhalten. Die großen Heiligengestalten der oberen Fenster zeigen alle Fortschritte, der die Glasmalerei dieser Zeit fähig war, zugleich aber noch die dekorativen Gegenmittel, die gegen ein stilloses Hervortreten der räumlichen Perspektive angewandt wurden. Auch in den Kathedralen von Bourges, von Le Mans und von Chalons kann man die ganze Entwickelung bis an die Schwelle des 16. Jahrhunderts verfolgen. Über diese hinaus aber führen z. B. schon die schönen Fenster der Kirche von Montmorency, auf deren einem wir vorn den Stifter, Guillaume de Montmorency, in inbrünstigem Gebete knieen sehen.

Neben der Glasmalerei blühte auch die Teppichwirkerei im Frankreich des 15. Jahrhunderts weiter, wurde aber, wie schon bemerkt (S. 419), jetzt von der flämischen Webemalerei überflügelt. Dagegen schlug die Schmelzmalerei in Frankreich, jetzt wahrscheinlich von Limoges (S. 181 und 293), dem alten Sitze dieser Technik, ausgehend, in der Tat eine neue Richtung ein. Anstatt, wie bisher, unter sichtbarer Mitwirkung des Metalls der Unterlage mosaikartig nebeneinandergesetzt zu werden, wurden die Farben jetzt auf dem Schmelzgrund, den sie völlig bedeckten, zeichnerisch oder malerisch mit dem Pinsel aufgetragen. Grau in grau gehaltene Darstellungen, die mit Goldschraffierungen erhöht werden, sind besonders beliebt. Zu den ältesten Beispielen dieses „Maleremail“ (émail peint) gehören die Schmelzbilder aus dem Leben des hl. Sebastian an dem Reliquienschrein von 1479 in der Kirche S. Sulpice-les-feuilles bei Bourganeuf unweit Limoges. Einen Fortschritt aber bedeutet diese neue Technik der Schmelzmalerei keineswegs, die in der Folge die limusinischen Arbeiter dazu verführte, auf eigene Erfindungen zu verzichten, um vorzugsweise Kupferstiche oder Holzschnitte einheimischen oder fremden Ursprungs in Email nachzubilden.

Die Geschichte der französischen Holzschnitte und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts ist übrigens noch keineswegs aufgeklärt. Bisher wurden französische Einzelholzschnitte dieses Zeitraums kaum, französische Kupferstiche gar nicht genannt. Die französische Forschung ist unter Führung Bouchots (S. 302) aber an der Arbeit, aus der Masse namenloser Einzelblätter für Frankreich zurückzuerobern, was ihm bisher aus Mangel an Gründen vorenthalten worden war. Wir müssen das Ergebnis abwarten und uns inzwischen, ehe wir uns der eigentlichen Malerei zuwenden, nur kurz an die Leistungen der vervielfältigenden Techniken im Dienste

der französischen Buchkunst dieses Jahrhunderts erinnern. Daß Deutschland gerade auf diesem Gebiete im allgemeinen die Wege gewiesen, wird niemand leugnen. Einen selbständigeren Anteil hatte Frankreich, wie schon Duplessis darlegte, erst seit 1480 an der Herstellung und Verbreitung der mit Holzschnitten geschmückten Bücher. So kräftig sich gerade in Frankreich die Schreiber und Maler (enlumineurs) der Bücher gegen die Drucker in jeder Gestalt wehrten, so unaufhaltsam eroberten diese und mit ihnen die Formschneider nun doch auch in Frankreich eine Stellung nach der anderen. Zu den ältesten gedruckten französischen Büchern, die künstlerisch annehmbar sind, gehören der Totentanz von 1485, die Weltchronik (mer des Histoires) von 1491 und die Chronik Frankreichs von 1497. Am heißesten aber entbrannte der Kampf der Holzschnittbücher gegen die Bilderhandschriften auf dem Gebiete der Gebetbücher (Livres d'heures). In den gemalten wie in den gedruckten Gebetbüchern Frankreichs, denen W. von Seidlitz einen klärenden Aufsatz gewidmet hat, hat die frühe französische Buchkunst sich besonders leistungsfähig gezeigt, ja den übrigen Ländern die Wege gewiesen. Simon Vostre und Antoine Vérard, die berühmtesten französischen Verleger dieser Zeit, deren Gebetbücher zwischen 1487 und 1527 erschienen, haben sich gerade durch sie einen Weltnamen gemacht. Die klar, einfach und anschaulich gezeichneten Bilder dieser Bücher sind aber zum großen Teil auch noch „illuminiert", d. h. farbig ausgemalt. Erst seit 1498 gab Vostre schon seinen Drucken durch Schraffierungen eine farbige Wirkung. Bis dahin wurden die Buchmaler zu ihrer Vollendung herangezogen, und manchmal verschwand die Zeichnung des Formschneiders völlig unter der Deckfarbenmalerei des „Enlumineur". Gerade die Bücher dieser Art, die dem Auge des Käufers seine alten Gewohnheiten vortäuschten, aber beschleunigten das Ende der Buchmalerei, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts besiegelt war.

Französische Maler von Bedeutung, unter deren Händen besonders die Tafelmalerei und Buchmalerei Frankreichs in neue Bahnen gelenkt wurde, treten uns erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in greifbarer Gestalt entgegen, allen voran Jean Fouquet, der Hauptmeister der Schule von Tours, der, um 1415 zu Tours geboren, 1443—47, also noch vor Roger van der Weyden (S. 426), in Italien weilte, sich nach seiner Heimkehr aber in seiner Vaterstadt niederließ, wo er um 1480 starb.

Ob man mit Bouchot in den Miniaturen der Bible moralisée der Pariser Nationalbibliothek (franz. Nr. 166) ein Jugendwerk Fouquets erkennen darf, ist fraglich. Nach seiner italienischen Reise tritt er uns in Handschriftenbildern und Ölgemälden als ein gereifter Meister entgegen, der zwar von Italien gelernt, sich aber nicht unter sein Joch gebeugt hatte. Allerdings hat er in seinen architektonischen Hintergründen seit dieser Zeit, früher als die französischen Bildhauer und früher als die niederländischen Maler, die antiken und antikisierenden Säulen und Pilaster der italienischen Frührenaissance bevorzugt; aber in seinen kurzen Gestalten, in seinem ausführlichen Beiwerk und in seinen lebendig erzählenden Kompositionen steht er, so klar in der Anordnung und so rundlich in den Formen sie sind, doch nach wie vor auf nordischem, auf franko-flämischem Boden. Das Nackte ist nicht eben seine Sache; seine Landschaften aber sind von köstlichster Frische und Klarheit.

Nach 1452 malte Fouquet für seinen Gönner Etienne Chevalier, den Kämmerer des Königs, das feine, durch Gruyers Ausgabe bekannte Gebetbuch, von dem 40 Blätter als französischer Nationalschatz in Chantilly liegen. Gleich das reizende erste Bild, das Etienne Chevalier und seinen Schutzheiligen Stephanus, von musizierenden Engeln umgeben, in einer

Renaissancehalle betend auf den Knieen zeigt, kennzeichnet die Eigenart des Meisters. Wunderbar tritt diese auch z. B. in der Anbetung der Könige, im Abendmahl, in der Aussendung der Apostel und in der Krönung der Jungfrau Maria zutage, bei der die dreieinige Gottheit in drei gleichen Gestalten mitwirkt (Abb. unten). Die Darstellung der Enthauptung des Apostels Jakobus aber leistet fast ein Höchstes in der Vereinigung einer packenden Haupthandlung mit wüstem Menschengedränge und leuchtender Landschaftsferne. Den Heures d'Étienne Chevalier folgten die Grandes Chroniques de France der Pariser Nationalbibliothek (franz. Nr. 6465), von deren Bildern wenigstens einige mit Recht auf Fouquet zurückgeführt werden. Gegen 1469 malte er einen Teil der Bilder zu Boccaccios „Berühmten Männern und Frauen" in der Münchener Staatsbibliothek. Zu Fouquets späteren Buchmalereien aber gehören auch seine Bilder zu den „Jüdischen Altertümern" des Josephus und das Titelblatt der Satzungen des Michaelsordens in der Pariser Nationalbibliothek (franz. Nr. 247 und 19,819).



Die Krönung der Jungfrau Maria. Miniatur Jean Fouquets aus dem Gebetbuch des Etienne Chevalier in Chantilly. Nach F. A. Gruyer.

Auch an Ölgemälden Fouquets fehlt es nicht. Sein Hauptwerk, das Diptychon von Melun, ist jedoch zerteilt. Die eine Seite, die die gekrönte Madonna mit den Zügen Agnes Sorels, der Geliebten Karls VII., als Halbfigur darstellt, befindet sich im Antwerpener Museum. Merkwürdig ist die kokette, durch die Zeittracht der Wirklichkeit nahe gerückte Entblößung der linken Brust Marias; merkwürdig ist aber auch die Bläſſe der Modellierung im Gegensatz zu den feuerrot in feuerrot gehaltenen Engeln, die die Gebenedeite umringen. Die andere Seite, die Etienne Chevalier selbst mit dem hl. Stephanus darstellt, gehört dem Berliner Museum (Abb. S. 455). Rückständig wirkt das reichlich verwendete Pinselgold. Im übrigen zeigen gerade diese vornehmen, ruhigen, sprechenden Bildnisse den Meister auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Mit Recht werden ihm dann auch das allerdings herbe Bildnis Karls VII. und das kräftige Einzelbildnis des betenden Juvenal des Ursins im Louvre, mit Recht wird ihm ein feines Bildnis der Galerie Liechtenstein zugeschrieben. Durch die Namenszeichnung des Meisters beglaubigt aber ist sein Selbstbildnis auf der Maleremail-Platte (S. 452) des Louvre, die einige Forscher ihm absprechen. Gedanken- und erfindungsreich, wie er ist, ist Fouquet vielleicht der am meisten „fortgeschrittene" Meister, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts diesseits der Alpen gelebt hat; aber es fehlt ihm etwas von

jenem unsagbaren Reiz innigster Eigenempfindung, das den in manchen Beziehungen „rückständigeren" Schöpfungen der niederländischen Meister von Jan van Eyck bis Memling eigen ist.

Im Todesjahr Fouquets, 1480, starb auch König René der Gute, der tapfere und kunstsinnige Sohn Louis' II. von Anjou, der seinen Lebensabend in der Provence der Liebe, der Dichtkunst und der Malerei geweiht hatte. Unter seinen Künstlern, den Meistern der Schule der Provence, tritt uns zunächst in Enguerrand Charonton von Laon ein Maler entgegen, dessen beglaubigte Krönung Marias von 1453 im Museum zu Villeneuve-les-Avignons uns die zahmere französische Parallelentwickelung zu dem gleichzeitigen niederländischen Stil veranschaulicht. Zu König Renés bedeutendsten Malern aber gehört Nicolas Froment, von dessen Hand sich zwei beglaubigte Werke erhalten haben. Mit seinem Namen und der Jahreszahl 1461 bezeichnet ist zunächst der Flügelaltar in den Uffizien zu Florenz, dessen Mittelbild die Auferweckung des Lazarus in herber Formensprache vor gemustertem Grunde eindringlich, jedoch ohne feinere Reize darstellt; urkundlich beglaubigt von 1475 aber ist das großartige, in lichter Farbenglut strahlende, echt französisch empfundene Altarwerk der Kathedrale von Aix, dessen Mittelbild in schöner Landschaft „den flammenden Dornbusch" darstellt, in dem die hl. Jungfrau einem alten Hirten erscheint, während auf den Flügeln König René und seine zweite Gemahlin Jeanne de Laval mit ihren Schutzheiligen in schwarzrot gestreiftem Königszelte knieen. Die reinere Formensprache und klarere Färbung dieses Bildes verrät die Fortschritte, die Froment in anderthalb Jahrzehnten gemacht hat. „Der flammende Dornbusch", dem sich auf der Pariser Ausstellung 1904 einige unbeglaubigte Bilder anreihen ließen, kennzeichnet den besten französischen Stil dieser Zeit.



Etienne Chevalier mit dem heil. Stephanus. Ölgemälde Jean Fouquets im Berliner Museum. Nach Photographie von F. Hanfstängl in München. Vgl. Text, S. 454.

Das geistvollste der Bücher, die König René malen ließ, ist die von Chmelarz veröffentlichte, um 1477 entstandene Handschrift des Romans „Cœur d'amours épris“ in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2597). Das Einleitungsbild, das den Traum des in seinem Bette schlummernden Königs darstellt, gibt das Dämmerlicht der Nacht in stimmungsvoller Tönung wieder. Die Abenteuer selbst aber sind in breiten Formen bei glatter Pinselführung überraschend anschaulich und malerisch angeordnet. Ihr französischer Ursprung ist unverkennbar.

Die halb italisierende Richtung der Schule von Avignon tritt dann um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch in einigen traumhaft schönen Bildern der provenzalischen Schule zutage, deren bestes das großartige, auf Goldgrund gemalte, innigst belebte Breitbild der Beweinung Christi aus Villeneuve-les-Avignons im Louvre zu Paris ist.



Die heilige Nacht. Aus Jean Bourdichons Gebetbuch der Anne de Bretagne. Nach der „Gazette des Beaux-Arts“, 1902, I. Vgl. Text, S. 457.

Den Schulen von Tours und der Provence aber läßt sich eine Schule von Amiens an die Seite setzen, deren Hauptmeister jener berühmte „Enlumineur“ Simon Marmion ist, der erst durch Dehaisnes Schrift über ihn in ein etwas helleres Licht getreten ist. Von 1449—54 wird er in Amiens, seiner Vaterstadt, genannt. Seit 1458 ist er in Valenciennes nachweisbar, wo er 1489 starb. Allgemein, wenn auch ohne volle Beglaubigung, wird ihm der Goldschmiedeaufsatz mit bemalten Tafeln aus Omer zugeschrieben, dessen Schmalseiten mit den Bildern der Himmelfahrt der Seele des hl. Bertin und der Engel im Himmel der Nationalgalerie zu London gehören, während die Breittafeln mit zehn ineinander übergehenden Darstellungen aus dem Leben des Heiligen ins Berliner Museum gekommen sind. Fortgeschritten ist die Formensprache, feinfühlig die Raumbehandlung, kräftig die von Schwarz und Rot beherrschte Farbengabe dieser liebenswürdigen, mit naiven Einzelgruppen ausgestatteten Gemälde, die sich der gleichzeitigen niederländischen Schule doch nur entfernt anschließen. Auf Grund dieses Werkes hat Salomon Reinach dann noch eine prachtvolle Bilderhandschrift der kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg auf Marmion zurückgeführt; und in der Tat ist diese für Philipp den Guten geschriebene „Chronik von S. Denis“ des Meisters würdig, der als „prince d'enluminure“ in Prosa und Versen gefeiert wurde.

Verwandten Stils erscheinen aber auch die Wandgemälde der Kathedrale von Amiens aus den achtziger Jahren: die anmutigen Sibyllen, aber auch die Priester am Grabe des Bischofs Ferry de Beauvoir. Nach Paris trug Nicolas d'Yppre von Amiens diesen gefälligen Stil; 1482 hatte er hier das Bildnis Ludwigs XI. zu malen; und es ist bezeichnend, daß ihm dabei auferlegt wurde, den König zu verjüngen und zu verschönern. Ein echter Niederländer hätte sich darauf schwerlich eingelassen.

Auf anderem Boden aber steht ein Hauptwerk der Pariser Schule der achtziger Jahre: die große Kreuzigung aus dem Justizpalast, jetzt im Louvre. Wohl erinnert vieles in den Typen und in der Anordnung dieses ergreifend realistischen Bildes an die germanischen und französischen Niederländer; aber auch hier ist in der ruhigen Haltung der Gestalten und dem verhaltenen Schmerzensausdruck der Grundton deutlich genug französisch gestimmt.

Nach 1480 beginnt in der französischen Malerei eine deutliche Auflösung der alten Formenstrenge. Man darf die zunehmende Breite und Freiheit der Zeichnung, mit der die Würze der alten Herbheit verloren ging, aber nicht ohne weiteres italienischen Einflüssen zuschreiben. Sie lag überall in der Luft und war die natürliche Folge der selbständigen Weiterentwickelung der Künste, die auch in Frankreich bis über 1500 hinaus noch national-französischen Boden unter den Füßen behielten.

Die Hauptmeister der Schule von Tours, in der nun der Bildhauer Colombe (S. 448) schon seine Triumphe feierte, war jetzt Jean Bourdichon, der 1455 geborene Hofmaler Karls VIII. und Ludwigs XII. Benoît und Durand-Gréville sind geneigt, ihm das breitangelegte Kreuzigungsbild der Antoniuskirche zu Loches am Indre zuzuschreiben, das die Jahreszahl 1485 trägt. Urkundlich beglaubigt als Arbeit Bourdichons aber ist das Hauptwerk der französischen Buchmalerei der Übergangszeit, das berühmte, 1508 vollendete Gebetbuch der Anna von Bretagne in der Pariser Nationalbibliothek. Mit zahlreichen Bildern (Abb. S. 456) geschmückt, atmet es die ganze Freiheit der Zeit. Schon ist das Nackte verstanden; schon werden Lichtwirkungen, wie der Widerschein eines Feuers, und atmosphärische Vorgänge, wie ein Schneegestöber, natürlich veranschaulicht; schon werden die Räume, in denen auch die Renaissanceformen nicht fehlen, richtig vertieft. Aber die Modernisierung führt auch gerade hier, wie schon Woltmann bemerkt hat, bereits zur Verflachung. Von den anderen Büchern, die Emil Mâle dem Meister auf Grund dieses Werkes mit Recht zugeschrieben hat, sei hier nur noch das sogenannte aragonische Gebetbuch der Pariser Nationalbibliothek (lat. 10,532) hervorgehoben. In beiden Büchern sind die Goldränder, in denen großgezeichnete einheimische Pflanzen in vollster Natürlichkeit und zugleich in edelster Stilisierung wuchern, von unverwelklichem Reize.


Die Jungfrau Maria auf dem Halbmond. Mittelbild des Flügelaltars von Moulins. Nach der „Gazette des Beaux-Arts", 1896, I. Vgl. Text, S. 458.

Endlich Jean Perréal (S. 449). Sein Beiname Jean de Paris scheint zu bezeugen, daß er in Paris geboren war; seinen Wohnsitz aber hatte er in Lyon, wo er noch 1529 erwähnt wird. Daß er Karl VIII. 1495 nach Neapel begleitet habe, wird von der neueren französischen Forschung (B. de Maulde la Clavière) in Abrede gestellt, aufrechterhalten aber, daß er 1499 und 1502 in Oberitalien gewesen. Daß Perréal, der vielseitige Meister, von Haus aus Maler war, bezeugt er selbst. Merkwürdigerweise aber ist kein beglaubigtes

Werk dieses vielbeschäftigten Künstlers bekannt. Immerhin halten einige Kenner daran fest, daß er der Meister des oftgenannten prächtigen Flügelaltars der Kathedrale von Moulins sei. Die Flügel dieses edlen Werkes zeigen inwendig vor grünroten Zeltvorhängen die Stifter, den Herzog Pierre I. von Bourbon und dessen Gemahlin Anna von Frankreich mit ihrer Tochter Susanna und ihren Schutzheiligen. Das Mittelbild führt uns die Gottesmutter vor Augen, die, auf dem Halbmond thronend, von den himmlischen Heerscharen in langen, großartig fließenden Gewändern umringt wird (Abb. S. 457). Der Goldgrund des mittleren Himmelskreises bestimmt den Lichtglanz der ganzen Darstellung, deren Formensprache durchaus französisch wirkt. Jedenfalls hat der Meister dieses um 1498 entstandenen Werkes auch die lebensvollen Stifterflügel von 1488 im Louvre (Abb. nebenstehend), die dasselbe Fürstenpaar darstellen, die Stifterin mit der hl. Magdalena in derselben Sammlung und den prächtigen Flügel mit dem Stifter und dem heiligen Moritz im Museum zu Glasgow gemalt, ein Bild, das an eindringlicher Kraft der Durcharbeitung alle übrigen Werke dieser Reihe, die durch Renaissancehallen und Landschaftsgründe ausgezeichnet sind, übertrifft. Gegen die besonders geschickt von Hulin verteidigte Ansicht, daß Jean Perréal der Meister aller dieser Werke sei, spricht doch wohl dessen urkundlich anders umschriebene Stellung im Kunstleben Frankreichs. Der „Maler der Bourbonen" oder „Meister von Moulins" aber war jedenfalls ein echt französischer Meister, der den Übergang vom 15. ins 16. Jahrhundert verständnisvoll mitmachte.


Stifterbildnis mit dem hl. Petrus von 1488 im Louvre zu Paris. Nach der „Gazette des Beaux-Arts", 1901, II.

Bald nach dieser Zeit ergoß der breite Strom des Italismus sich durch weitgeöffnete Schleusen über die Kunstgefilde Frankreichs; und es dauerte Jahrhunderte, bis sie sich von dieser Überschwemmung erholten und aufs neue mit eigener, heimischen Wurzeln entsprossener Blütenpracht schmückten.

3. Die spanische und portugiesische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Die spanische und portugiesische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Die Pyrenäenhalbinsel arbeitete sich im Laufe dieses Zeitraums, dank ihrer in den Ozean vorgeschobenen Lage, die ihr die großen weltgeschichtlichen Entdeckungsreisen zuwies, zu vorübergehender Weltherrschaft empor. Den künstlerischen Bedürfnissen zu genügen, die in Spanien wie in Portugal dem rasch erworbenen Reichtum entsprangen, wurden zunächst auswärtige, namentlich niederländische und deutsche, aber auch italienische Künstler und Kunstwerke herangezogen, an deren Vorbild dort wie hier allmählich ein einheimisches Künstlergeschlecht heranwuchs. Im Übergang zum 16. Jahrhundert regte sich hüben wie drüben eine gewisse Selbständigkeit zunächst auf dem Gebiet der Baukunst, die einen dekorativen Mischstil von üppiger Pracht, wenn auch ohne Fortpflanzungskraft erzeugte.

In Spanien bewegte sich die Baukunst während des weitaus längsten Teiles des 15. Jahrhunderts allerdings noch in den bekannten, wenn auch hier und da von maurischen Erinnerungen umschatteten gotischen Geleisen. Das erste echt italienische, aber auch von einem Italiener, vielleicht, wie Justi meint, von Andrea Sansovino, geschaffene Frührenaissancedenkmal auf spanischem Boden ist das Grabmal des 1495 gestorbenen großen Staatsmanns und Kardinals Mendoza in der Kathedrale von Toledo. Nur vereinzelt finden sich in spanischen Bauwerken schon vor dieser Zeit Anklänge an die italienische Frührenaissance, wie sie jetzt mit den hergebrachten gotischen und maurischen Ziermotiven zu jenem „plateresken“ oder Goldschmiedestil verwoben wurden, der erst im 16. Jahrhundert zur vollen Blüte gelangte. Im ganzen gehört hier selbst die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts noch jener reichen Spätgotik an, die die Spanier selbst als estilo florido bezeichnen.


Der Vierungsturm der Kathedrale von Burgos. Nach M. Junghändel u. C. Gurlitt. Vgl. Text, S. 460.

Die herrliche Kathedrale von Burgos thronte noch turmlos über den Dächern der alten Stadt des Cid. Deutsche Meister wurden berufen, ihrem Äußeren Schmuck und Weihe zu geben. Hans von Köln schuf zwischen 1442 und 1458 die beiden stattlichen Westtürme, deren durchbrochene Helme an die für Köln geplanten erinnern, aber derber und massiger im Aufbau und nach arabischer Weise (Bd. I, S. 575) an einigen Balustraden mit christlichen Inschriften als Zierbändern geschmückt sind. An der Stelle des vielgepriesenen Vierungsturms (Crocero, Cimborio) aber, der 1539 einstürzte, erhebt sich ein Neubau, dessen überreiche

„plattereske" Einzelzieraten schwerlich schon von Hans von Köln vorgebildet waren (Abb. S. 459). Sein Sohn Simon von Köln erbaute seit 1482 die Capilla del Condestable hinter dem Hochaltar, ein wahres Prunkgemach im Flamboyantstil mit zackigem Nasenwerk am Saume der Gewölberippen und unterhöhltem Blattwerk als Füllung der Kehlen, Dienste und Simse, vollendete dann aber auch die 1454 von seinem Vater entworfene Kartause Miraflores bei Burgos, deren einschiffige, mit reichverzierten Wölbungen ausgestattete Kirche in ihrer Art typisch ist.



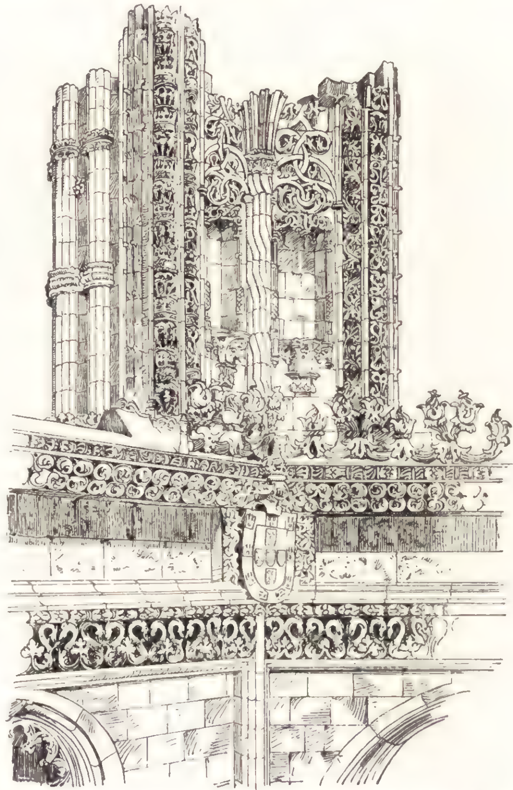
Der Hof des Infantado-Palastes zu Guadalajara. Nach M. Junghändel und C. Gurlitt. Vgl. Text, S. 461.

In Valencia hatte ebenfalls ein Deutscher oder Niederländer, Juan Frank, schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Kathedrale mit ihrem schönen achtseitigen „Crocero" geschmückt, der noch ohne flamboyante Anwandlung im reichsten Stab- und Maßwerkstil prangt. In Valladolid erhielt S. Pablo (seit 1463) eine Prachtfassade in kölnisch-kastilischem Stile. In Toledo aber wurde die Kathedrale im 15. Jahrhundert mit neuen Fassadeneingängen versehen. Die drei Türbauten der Westfassade (1418—50) sind von spanischen Baumeistern in üppiger Gotik durchgeführt. Das prächtige Löwentor am Südende des Querschiffs aber wurde um 1459—67 wieder von einem Niederländer, dem Brüsseler Annequin de Egas (wahrscheinlich Jan van Eyckens), im blühendsten gotischen Stile der Zeit erbaut. Nachfolger des Annequin als Dombaumeister von Toledo wurde sein Sohn Enrique de Egas (gest. 1534), der sich in verschiedenen Städten Spaniens als der Meister betätigte, der den estilo florido in den estilo plateresco hinüberleitete. Ein anderer Flame, Juan Guas (Was), arbeitete um 1459 mit am Löwentor der Kathedrale, erbaute seit 1476 aber für Ferdinand und Isabella die Klosterkirche S. Juan de los Reyes in Toledo, eine einschiffige, aber mit Querhaus versehene Saalkirche, die den Übergang von der spätgotischen durch die plattereske in die Renaissancebauweise etwas äußerlich verkörpert.

Der große kirchliche Neubau aber, mit dem das 15. Jahrhundert Spanien bereicherte, war die siebenschiffige Kathedrale von Sevilla (1403—1507), deren Baumeister unbekannt sind. Ihr Grundriß, seinem Flächeninhalt nach der größte der Christenheit, bildet ein Rechteck

ohne Vorsprünge. Querschiff und Mittelschiff, über deren Vierung sich als Cimborio ein Kuppelgewölbe erhebt, sind von gleicher Breite und Höhe, etwas niedriger und schmaler die vier gleichhohen inneren Seitenschiffe, erheblich niedriger als diese aber die Kapellenreihen, in die das fünfte und sechste Seitenschiff und der gerade Chorabschluß aufgelöst sind. Die Bündelpfeiler, die mit kleinlichen und wirkungslosen Blätterkranzkapitellen verziert sind, streben mächtig zu den hohen, schlichten Kreuzgewölben empor, die nur über der Vierung und an den vier benachbarten Feldern mit reicherem Rippensystem ausgestattet sind. Das Innere macht einen ernst-erhabenen, feierlich-düsteren Eindruck; dem breitgelagerten Äußeren aber sieht man es kaum an, daß es eine hohe gotische Kathedrale umschließt.

Eigentliche Hallenkirchen des 15. Jahrhunderts kommen im Norden Spaniens vor. Der Grundriß der Kirche zu Medina del Campo z. B., deren zehn Gewölbe mit reichem, netzförmigem Rippenwerk geschmückt sind, besteht aus neun gleichen Quadraten, aus denen in der Mitte der Ostseite ein zehntes für die Chorkapelle vorspringt.



Das obere Stockwerk der Capellas imparfeitas im portugiesischen Kloster Batalha. Nach A. Haupt. Vgl. Text, S. 462.

Unter den **weltlichen Bauwerken** Spaniens ist der Infantado-Palast zu Guadalajara, der seit 1461 von Juan Guas erbaut wurde, eines der üppigsten Werke des spätgotischen Stils. Sein Hof (Abb. S. 460) ist in seinen unveränderten Teilen ein Muster jener Verquickung gotischer und maurischer Motive, der zum „plateresken Stil" nur noch das Renaissanceelement fehlt. Diese Renaissanceelemente treten zum ersten Male in dem 1480—92 von Enrique de Egas erbauten Heiligenkreuzkolleg zu Valladolid, einer Stiftung des Kardinals Mendoza, hervor. Der nüchterne Hof zeigt noch spätgotische Formen mit Achteckpfeilern unter breiten Rundbogen; die Obergeschosse der äußeren Strebepfeiler der Schauseite aber sind bereits mit Frührenaissancepilastern besetzt. Erst im Portal des Heiligenkreuz-Hospitals zu Toledo (1504—14) aber ging Egas zu einem Stil über, der zwar noch gotische Nachklänge zeigt, seinem Wesen nach aber italisiert. Justi sagt: „Es ist die durch das gotische Florido und die Feingewebe des Mudéjar (Bd. I, S. 586) verwöhnte Phantasie, die sich hier des Italianismus bemächtigt hat; aber überall steht noch der gotische Schatten dahinter."

Wie viel reiner die Baumeister spanischer Rasse den gotischen Stil noch im 15. Jahrhundert anwandten, zeigt z. B. der anmutige Hof der Casa de la Deputacion in Barcelona. Berühmt aber ist der Prachtbau des Kollegs S. Gregorio zu Valladolid (1488—96). Ein Kielbogenmotiv beherrscht den turmartigen Portalbau; steinerne Spitzen hängen von den

Bogen herab; Statuen stehen unter Baldachinen; kein Stück der Fläche ist unverziert. Die Gesamtempfindung ist aber kaum mehr gotisch, sondern eben „plateresk“. Endlich die Börsenbauten. Am berühmtesten sind die von Palma und von Valencia. Die „Lonja“ von Valencia (1482 – 98) ist von außen ein malerisch gegliederter, mit anmutiger Kielbogenloggia geschmückter Bau, von innen aber eine große, von mächtigen gewundenen Steinsäulen getragene Halle reizvoller Art. Was die Spätgotik zu geben hatte, hat auch der spanische Boden ihr entlockt. Die Renaissanceformen, in denen der „platereske“ Stil sich erst voll entfaltete, aber kamen in Spanien nicht früher und nicht später zur Geltung als in Frankreich.



Das Innere der Klosterkirche zu Belem in Portugal. Nach A. Haupt. Vgl. Text, S. 463.

Die portugiesische Baukunst entwickelte sich in ähnlichen Gleisen wie die spanische. Den Anfängen des plateresken Stils in Spanien gehen in Portugal (seit 1480) die Anfänge des Stils parallel, der nach dem großen König Emanuel I. (1495—1521) als arte Manuelina bezeichnet wurde. Neben den maurischen Elementen, die in diesem Emanuelstil Portugals stärker entwickelt sind als in dem plateresken Stil Spaniens, kamen seit der Rückkehr Vasco de Gamas von Ostindien (1499) sogar indische Elemente in ihm zum Vorschein; und obgleich der große italienische Frührenaissancemeister Andrea Sansovino, von Johann II. 1491 nach Lissabon berufen, jahrelang in Portugal arbeitete, treten wirkliche Renaissanceelemente in diesem üppigen Mischstil doch erst im vollen 16. Jahrhundert hervor.

Einen Überblick über die Entwickelungsgeschichte der portugiesischen Baukunst dieser Zeit gewährt das Kloster Batalha (S. 303). Die Streitfrage, ob in seinen rein gotischen Teilen englische Hände zu erkennen seien, möchten wir lieber mit Schnaase, Haupt und Dernjac bejahen als mit Dehio verneinen. An die gotische Kirche aber schloß sich schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts im Osten die prächtige, nie vollendete große Achteckkapelle („capellas imparfeitas“) an, die Dehio als den bedeutendsten gotischen Zentralbau neben der Liebfrauenkirche in Trier (S. 311) bezeichnet. Ihr unteres Stockwerk zeigt, wie Haupt sagt, „einen solchen ausgeprägt englischen Typus, daß an der Autorschaft eines Engländers nicht zu zweifeln ist“. Erst seit 1491 aber wurde am oberen Stockwerk (Abb. S. 461) in dem reicheren Mischstil weitergebaut, den Portugals größter Baumeister dieser Zeit, João de

Castilho, dem Renaissancestil immer näher führte, bis der Bau liegen blieb. Wichtig sind hier die Pfeiler aus indischen Rundstabbündeln (ohne Kehlen oder Furchen) und das üppige Portal am Verbindungsgang zur Kirche, der ein Musterwerk jener reichdurchbrochenen, vielgezackten und durcheinandergeflochtenen Steinarbeit ist, die kaum irgendwo so an Spitzenwerk erinnert wie hier. Von den übrigen Kirchen Portugals strahlt S. Francisco zu Evora noch in schlichter Spätgotik, wirkt der schlanke Hallenbau der kleinen Christuskirche zu Setubal (1495) mit seinen gewundenen Säulen und seinen seilartig geflochtenen Netzrippen eigenartig anziehend, entfaltet aber das Kloster zu Belem, das freilich ganz dem 16. Jahrhundert angehört, alle Reize des Phantasiestils der Emanuelzeit. Das Innere der hohen Hallenkirche (Abb. S. 462) wirkt mit seinen überaus schlanken, aber wagerecht gegliederten, reich skulptierten Achteckpfeilern, aus deren Phantasiekapitellen die Gewölberippen wie Palmstengel herauswachsen, weder gotisch noch italienisch; aber wenn man zu den reichverschlungenen Netzgewölben emporblickt, fühlt man doch, daß man noch in einer spätgotischen Kirche steht. Verschwenderischer noch streute João de Castilho alle Gaben des Emanuelstils dann über den Kreuzgang aus, in dem die Renaissanceornamentik an Säulen, Pfeilern und Laibungen immer deutlicher hervorbricht. Das eigenartigste portugiesische Werk dieses Mischstils ist jedoch der Chor der Christusritter zu Thomar (1523), an dessen Außenseiten neben indischen und italienischen Motiven als letzte Ausläufer der Gotik jene Baum- und Astformen hervortreten, die auch im Norden erst im 16. Jahrhundert häufiger werden (S. 444).

Der maurische Stil pflanzte seine Hufeisenbogen und andere seiner Besonderheiten in den weltlichen Bauten dieses Zeitraums noch länger fort als in den kirchlichen. Zu Evora finden wir den Mischstil mit Hufeisenbogen nicht nur im Jagdschloß Sempre Noiva, sondern auch in bürgerlichen Wohnhäusern. Vor allen Dingen aber zeigen die älteren, dem 15. Jahrhundert angehörenden Teile des berühmten Königsschlosses zu Cintra jene ausgeprägte Mischung maurischer und gotischer Formen, deren Bund nicht ohne weiteres als „Mesalliance“ angesehen werden kann.

B. Die spanische und portugiesische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

In den darstellenden Künsten Spaniens scheidet sich im 15. Jahrhundert deutlicher als in der gleichzeitigen Baukunst der Stil der Italien zugewandten Ostküste von dem Stil des kastilischen Hochlandes, dem der andalusische Süden sich anschließt. An der Ostküste entwickelt sich, wie Justi gezeigt hat, eine Bildnerei, die gegenüber der Frührenaissancekunst Italiens rückständig erscheint, aber im Anschluß an den Stil der Pisaner (S. 356—361) doch nach freier Schönheit strebt. Hauptsächlich in den Relieftafeln und Standbildern der Altarwerke (retablos), deren Umrahmungen gotisch sind und bleiben, gelangt diese Bildnerei zur Blüte. Valencia, Lérida, Tarragona sind ihre Hauptstätten. Als ihr Hauptmeister aber erscheint Pedro Juan de Tarragona, dessen Meisterwerke die edlen Seitenteile des Hochaltars der Kathedrale von Saragossa und der prächtige Hochaltar der Kathedrale von Tarragona (1426) sind.

In Kastilien, Andalusien und Portugal dagegen herrschte der herbere, hagerere, lebenswahrere Stil des Nordens. Das Bildwerk am Löwentor zu Toledo von Enrique de Egas und Johann dem Deutschen (Juan Aleman) wirkt nach Justis Ausdruck wie „Roger van den Weyden in Stein übersetzt“. Die bedeutendsten Altarwerke dieses Stils aber befinden sich in den Kathedralen von Sevilla und Toledo. Der niederdeutsche Meister, der 1482 die Herstellung des in Holz geschnitzten und reich vergoldeten, über 40 m hohen Sevillaner

Altarwerkes begann, das 44 Felder mit Darstellungen aus dem Leben des Erlösers enthält, hieß Dankart; ihm folgte 1497 Juan Fernandez Aleman. Als Ganzes ist das Riesenwerk zu wenig übersichtlich, um uns zu gefallen; im einzelnen enthält es eine Fülle lebendiger Kunst. Der Meister niederländischer Herkunft aber, der um 1500 die Zeichnung zu dem in Holz geschnitzten, reich in Gold und Farben prangenden, dem Leben des Heilands gewidmeten „Retablo“ der Kathedrale von Toledo lieferte, war nach Ponz wieder Enrique de Egas, dem hier Pedro Gumiel zur Seite stand. Ein drittes großes Altarwerk, das der Kartäuserkirche zu Miraflores bei Burgos, macht uns mit einem der tüchtigsten spanischen Bildner der Zeit bekannt, mit Gil de Silóe, der dieses überreich mit Standbildern und Reliefs geschmückte Werk nach Bermudez von 1486—99 mit Diego de la Cruz in reicher Vergoldung



Gil de Silóes Grabmal Juans II. und seiner Gemahlin Isabella in der Kirche zu Miraflores. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

ausführte. Wirkungsvoll hebt sich in der Mitte des mächtigen, aus Engeln gebildeten Rundkranzes die hagere Jammergestalt des Gekreuzigten hervor, zu dessen Füßen Johannes und Maria stehen. Die trockenen, aber wohlverstandenen Körper, die brüchigen Gewandfalten, die ausdrucksvollen Köpfe verraten die Schulung durch den nordischen Stil dieser Zeit.

Gil de Silóe war aber vor allen Dingen der Hauptvertreter der spanischen Grabmalbildnerei dieser Zeit, deren zahlreiche, zum Teil prächtige Werke hier nicht aufgezählt werden können. Als Gils älteste Arbeit dieser Art gilt das einfach-tüchtige Grabmal des Bischofs Alonso de Cartagena (gest. 1456) in der Visitationskapelle der Kathedrale von Burgos. Reicher schon ist das Nischengrabmal des Infanten Alonso (gest. 1470) an der Nordwand der Kartäuserkirche zu Miraflores. Gils Meisterwerk aber ist das zwischen 1486 und 1493 gearbeitete Marmorgrabmal König Juans II. und seiner Gemahlin Isabella (Abb. oben) in derselben Kirche. Das königliche Paar ruht in prächtig lebensvoller Ausführung auf rechteckigem Aufbau, dessen Ausstattung mit Nischen, Baldachinen, Löwen, kleinen Standbildern und Reliefs jeder Beschreibung spottet. — Als Meister dieses Fachs ist neben Gil de Silóe nur noch Pablo Ortiz zu nennen, der 1489 die Denkmäler des Don Alvaro de Luna und seiner Gemahlin in der Santiagokapelle der Kathedrale zu Toledo ausführte. Zu Füßen und Häupten des Ritters knieen Krieger in Panzerhemden, zu Füßen und Häupten seiner Gattin Mönche und Nonnen. Die burgundisch-niederländische Kunst aber hat auch bei diesem Werke Gevatter gestanden.

Neben der Stein- und Holzbildnerei blühte die Metallbildnerei auf der Pyrenäenhalbinsel hauptsächlich als Goldschmiedekunst. Der Stil der monstranzenartigen spanischen „Custodien", jener turmförmigen Tabernakel, die bei Fronleichnamsfesten herumgetragen werden, folgte anfangs dem der Großarchitektur, um ihm schließlich vorauszueilen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts war Katalonien der Hauptsitz dieser Goldschmiedekunst. Das älteste und schönste Werk dieser Art, die Custodia des Goldschmieds Francisco de Asis Artau (1430—58) in der Kathedrale zu Gerona, zeigt nach Justi die reiche Gotik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts „in schlanken, wohldurchdachten Verhältnissen". Gegen Ende des Jahrhunderts aber wurden die gotischen Formen gerade auf diesem Gebiete weicher und verzwickter, bis sie durch die Aufnahme von Renaissancemotiven in jenen „plateresken" Stil übergingen, der von der Goldschmiedekunst Leben und Namen empfing.

C. Die Malerei des 15. Jahrhunderts auf der Pyrenäenhalbinsel.

An der einen Seite von der italienischen, an der anderen Seite von der niederländischen Kunst am Gängelbande geführt, lernte auch die spanische Malerei im 15. Jahrhundert allmählich gehen und stehen. Unter den Forschern, denen wir unsere Kenntnis der spanischen Malerei des 15. Jahrhunderts verdanken, sind immer noch zunächst Bermudez, Stirling und Passavant zu nennen. Die späteren hat Justi alle überflügelt. Die Geschichte der portugiesischen Malerei dagegen beginnt trotz der frühen Malernamen, die schon Graf Raczynski ausgegraben, erst mit dem 16. Jahrhundert.

Als Italiener, die den Stil Giottos und seiner Nachfolger in Spanien verbreiteten, sind unter anderen Gherardo Starnina zu Ende des 14., Dello Delli in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu nennen; von den Niederländern des 15. Jahrhunderts war Jan van Eyck selbst auf der Pyrenäenhalbinsel gewesen, hatten andere, wie Roger van der Weyden, Memling und Gerard David, bedeutende Werke für spanische oder portugiesische Kirchen geschaffen. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aber ließen sich niederländische Maler von Bedeutung in Spanien nieder, um dort zu malen. Juan de Flandes (Flandern), der 1498 Hofmaler Isabellas der Katholischen wurde, und Juan de Borgoña (Burgund), der seit 1495 genannt wird, gehören mit ihren Leistungen doch erst dem 16. Jahrhundert an.

Die Bilder spanischer Künstler, die in den östlichen Teilen der Halbinsel bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus im italienischen Goldgrundstil des 14. Jahrhunderts ausgeführt wurden, findet man z. B. im Museum und in der Kathedrale zu Valencia, im Museum zu Palma und im Kreuzgang der Kathedrale zu Barcelona. Die helle bunte Farbe der Italiener des 14. Jahrhunderts nimmt in den spanischen Bildern dieser Art allmählich eine trübere und schwerere, aber auch einheitlichere Stimmung an. Die Werke, die die spanischen Maler des 15. Jahrhunderts im Anschluß an niederländische Meister ausführten, sind härter und hagerer in ihrer Formensprache, fortgeschrittener in ihren landschaftlichen Gründen als jene. Die Feinheit der Durchbildung und die Farbenfrische ihrer niederländischen Vorbilder aber erreichen sie niemals; schwerer und bräunlicher pflegen sie im Ton zu sein und einen reichlicheren Gebrauch vom Blattgolde zu machen, zugleich aber spanisch-glutäugiger dreinzuschauen.

Nordische Künstler und ihre spanischen Schüler schmückten zunächst die Kathedralen der Pyrenäenhalbinsel mit einer Reihe farbenglühender Glasgemälde, von denen sich z. B. die des 15. Jahrhunderts in den Fenstern der Kathedralen von Barcelona und von Toledo

erhalten haben, während die berühmten Glasgemälde der Kathedrale von Sevilla erst im 16. Jahrhundert ausgeführt wurden. Deutsch oder niederländisch aber lauten die Namen der Hauptmeister, die in Sevilla, wie in Toledo, als Glasmaler genannt werden.

Auch das Bedürfnis nach Bilderhandschriften erlosch in Spanien um diese Zeit natürlich so wenig wie in den anderen Ländern. Die königliche Nationalbibliothek in Madrid, die Bibliothek der Kathedrale von Sevilla und die Escorialbibliothek sind reich an spanischen Handschriften des 15. Jahrhunderts, die bald ihre französisch-burgundische oder burgundisch-niederländische, bald ihre italienische Verwandtschaft an der Stirn tragen. In Sevilla zeigen die Bilder aus dem geistlichen Leben in dem vor 1473 entstandenen Pontificale des Erzbischofs Alonso Fonseca entschieden spanische Typen innerhalb des älteren französischen Stils vor gold- und buntgemusterten Gründen; der bekannte altmaurische Glockenturm der Kathedrale von Sevilla aber erscheint schon im Hintergrunde eines Bildes des gegen 1450 entstandenen Meßbuchs (N 65), das sich mehr an italienische Vorbilder anschließt. Die Merkmale der van Eyckschen Schule im weitesten Sinne des Wortes dagegen traten in den Bildern des Meßbuchs jenes 1495 gestorbenen Kardinals Mendoza, immer noch in derselben Sammlung, hervor; und dabei wirken die goldenen Berge und Wolken hinter und über der golden gekuppelten, leicht weiß hingestrichenen Stadt Jerusalem hinter der Kreuzigung des Hauptblattes doch spanisch in besonderem Sinne des Wortes. „So sehen wir schon in der kleinen Welt der Handschriftenmalerei", schrieb ich 1879, „sich die italienischen und niederländischen Einflüsse kreuzen und ahnen doch von Anfang an, daß diese Malerei imstande sein wird, sich zu selbständiger Blüte zu erheben."

In der spanischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts vollzog sich die Entwickelung einer neuen, einer spanischen Schule, in der jetzt auch Meisternamen immer deutlicher hervortraten, vornehmlich innerhalb der niederländischen Richtung. Daß diese auch an der Ostküste schon gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts siegreich ihr Haupt erhob, zeigt das früheste erhaltene Ölgemälde Spaniens, die thronende Madonna mit den knieenden Ratsherren, singenden Engeln und stehenden Heiligen im Archivo municipal zu Barcelona. Das Bild trägt den Namen seines Meisters, Luis Dalmau, und die Jahreszahl 1445. Es ist also nur vier Jahre nach Jan van Eycks Tode entstanden, und es zeigt so deutliche Anklänge an dessen Stil, daß man meinen möchte, der spanische Künstler sei in den Niederlanden sein Schüler gewesen. Das Gold ist hier, mit Ausnahme des Heiligenscheins, der malerischen Neuerung der Brüder van Eyck entsprechend, in gelber Farbe wiedergegeben.

Als früher kastilischer Maler von Bedeutung wird Antonio del Rincon aus Guadalajara (1446—1500) genannt, dessen großes Altarwerk mit dem Marienleben in der Pfarrkirche zu Robledo de Chavela jedoch übermalt und verdorben ist. Ein kastilisches Werk von 1498 aber ist der Altar in der Kapelle Santiago der Kathedrale zu Toledo, dessen Meister, Juan de Segovia, Pedro Gumiel und Sancho de Zamora, das Reiterbild des Hauptheiligen mit vierzehn Goldgrundbildern halb niederländischer, halb spanischer Art umgaben.

Andalusien endlich übernahm gewissermaßen schon jetzt die Führung. Juan Sanchez del Castro steht an der Spitze der Schule von Sevilla. Sein heiliger Christophorus von 1484 in S. Julian zu Sevilla ist übermalt; seine Gemäldetafel mit der Madonna zwischen den hl. Petrus und Hieronymus in derselben Kirche aber beweist, daß auch er von niederländischen Vorbildern ausging. Von seinen Nachfolgern hat Juan Nuñez, der seit 1480 genannt wird, in seiner Beweinung Christi in der Kathedrale von Sevilla niederländische

und italienische Eindrücke verquickt, während Pedro de Córdova in seiner Verkündigung mit Stiftern an Petrus Christus erinnert. Auch Alejo Fernandez, ein Bruder des Bildhauers Juan Fernandez Aleman (S. 464), bezeichnet den Übergang ins 16. Jahrhundert. Seine Hauptwerke sind die drei großen Tafeln der Empfängnis, der Geburt und der Reinigung Marias (zwischen 1508 und 1525), die aus der Dunkelheit der Kathedrale von Sevilla in das bessere Licht des erzbischöflichen Palastes gerettet worden sind, und die zwischen Engeln thronende große Madonna in der Annenkirche der Vorstadt Triana, deren Inschrift Lücke zuerst richtig gelesen hat. Ein großer Zug geht durch diese reich mit Vergoldungen ausgestatteten Bilder; und aus der Mischung niederländischer und italienischer Erinnerungen bricht gerade hier schon ein gutes Stück spanischen Eigenempfindens hervor.


Das System des Langhauses von Winchester. Nach G. Dehio. Vgl. Text, S. 468.

4. Die englische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Die Baukunst.

Durch die unglücklichen Kriege mit Frankreich auf seine Inseln zurückgedrängt, schloß England sich im Laufe des 15. Jahrhunderts immer mehr von der festländischen Kunstbewegung ab. Die englische Baukunst war im 14. Jahrhundert unter der Herrschaft ihres „decorated Style“ in der Ausbildung des flammenförmigen Maßwerks und der reichen Netz- und Sterngewölbe dem Festland vorausgegangen. Ihm überließ sie jetzt die Weiterbildung des „Flamboyant“ und der übrigen Formenspiele der Phantasie, um sich selbst einer klaren, nüchternen, ihrem innersten Wesen nach eigentlich ungotischen Weiterentwickelung hinzugeben. War das Steingewölbe schon im letztverflossenen Zeitraum in England seiner konstruktiven Bedeutung nach so wenig gewürdigt worden, daß man es selbst in vornehmen Kathedralen durch Nachbildungen in Holz ersetzte, so traten jetzt die reichgeschnitzten, wagerechten Holzdecken oder der offene Dachstuhl, feinfühlig mit Gold und Farben geschmückt, vollends wieder in ihre Rechte. Wo aber, wie doch an den vornehmsten Gebäuden, die Steingewölbe beibehalten wurden, wurden sie flacher und schwerer. Ganz in Rippenfächer aufgelöst, duldeten sie oft genug, daß diese sich mit ihren Schlußsteinen trichterförmig senkten, so daß stalaktitenartige, an die maurische Kunst erinnernde Gebilde entstanden. Die gotischen Spitzbogen waren diesen Deckenbildungen gegenüber ihrer Dienstleistungen enthoben; sie verwandelten sich denn auch manchmal in Kielbogen, manchmal in so flach zugespitzte Bogen (Tudorbogen), daß sie sich für den Gesamteindruck der geraden Linie näherten. Mit geradlinigem Rahmenwerk wurden sie denn auch oft umspannt; das senkrechte Stabwerk, das Fenster und Wände füllte, übernahm selbst im Maßwerk der Fenster die Führung, wurde aber von wagerechten Simsen

und Bändern oft genug rechtwinkelig durchkreuzt, um Fühlung mit dem Erdboden zu behalten. Daß aber auch die Kirchtürme jetzt ihre Spitzen absichtlich durch wagerechte Abschlüsse ersetzten, ist nur eine natürliche Folge dieser Entwickelung. Die Engländer selbst bezeichnen diesen Stil, dem die Fülle des bildnerischen Lebens, das der „decorated Style“ enthielt, rasch abhanden kam, als „perpendicular Style“, als den senkrechten Stil; den rechtwinkeligen hat man ihn auch genannt. Sein geometrisches Ebenmaß mag man loben; erkältend aber wirkt sein Mangel an „rhythmischem Fluß“ (Dehio) und organischem Leben.



Das Innere der Kapelle des Kings-College zu Cambridge. Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey).

Schon zu Ende des 14. Jahrhunderts entwickelte sich dieser Stil in den Umbauten der Langhäuser der alten mächtigen Kathedralen von Canterbury (zwischen 1378 und 1411) und von Winchester (seit 1394); hier wie dort sind die senkrechten Stäbe der Fenster bereits bis an deren Bogen hinan durchgeführt; in der Umgestaltung der Bogen und ihrer rechtwinkeligen Umrahmung geht das Langhaus von Winchester (Abb. S. 467), das Meisterwerk des Bischofs William of Wykeham, jedoch schon einige Schritte weiter als das von Canterbury. Das steinerne Fächergewölbe aber wird erst im Kreuzgang der Kathedrale von Gloucester (um 1400) zu bestrickender Folgerichtigkeit ausgebildet; und am reichsten und vollständigsten in Haustein durchgeführt erscheint der Stil dann in der Georgskapelle des Schlosses zu Windsor, in der berühmten Kapelle von Kings-College zu Cambridge (Abb. oben) und vor allen Dingen, wenn auch fast ein Jahrhundert später, in der Prachtkapelle Heinrichs VII. der Abteikirche zu Westminster. Die versteinerte Zimmermannsarbeit des Trichtergewölbes tritt uns hier in üppiger Ausbildung entgegen. Wirkliche Zimmermannsarbeit aber zeigen die leichtgewölbten oder wagerechten reichgeschnitzten Holzdecken z. B. der Kapelle des Winchester College, der Marienkirche zu Beverley, der Dreifaltigkeitskirche zu Stratford am Avon, der Marienkirchen zu Oxford, Cambridge und Bristol, in denen ein gutes Stück englischen Wesens sich widerspiegelt.

Für die weltliche Baukunst Englands war der Perpendikularstil wie geschaffen. Der Bau des Schlosses zu Windsor wurde schon zu Ende des 14. Jahrhunderts in ihm begonnen. Im 15. Jahrhundert entstanden zahlreiche englische Privatschlösser und Burgen dieses Stils. Von städtischen Bauten aber verdient nur die Guildhall in London (1411—51) hervorgehoben zu werden, die von außen freilich später erneuert ist, im Inneren wenigstens ihre prächtige Holzdecke gerettet hat. Zahlreicher aber entsprossen die dem wissenschaftlichen Unterricht gewidmeten Gebäude, die Privatstiftungen ihre Entstehung verdankten, dem englischen Boden. S. Mary's College in Winchester gehört zu den Bauten, die der Bischof William of Wykeham ausführen ließ. Eton College bei Windsor wurde 1440 von „dem königlichen Heiligen" Heinrich VI. gegründet. Vor allen Dingen aber sind Oxford und Cambridge reich an kostbaren Gebäuden dieses Stiles, die den Straßen dieser stiller Arbeit geweihten Städte einen unvergleichlichen Reiz verleihen. Bischof William of Wykeham fügte seinem Lateinschulgebäude in Winchester das berühmte Universitätsstift New College in Oxford hinzu, dessen Kapelle der ersten Entwickelungsstufe des Perpendikularstils angehört; König Heinrich VI. aber ergänzte seine Schule in Eton durch das berühmte Kings College in Cambridge, in dem der „senkrechte Stil" seine ganze Pracht entfaltet. Wie man diesen Stil auch beurteilen mag, die Kunstgeschichte wird ihn als Zeit- und Volksstil in Ehren halten.

In Schottland behandelte man die Spätgotik freier, eigenwilliger und phantasievoller. Die vielgepriesene, noch in ihren Ruinen reizvolle Abteikirche zu Melrose aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt uns in ihren mächtigen östlichen Fenstern verschämte Anklänge an den englischen Perpendikularstil, der hier in der Regel verschmäht wurde. Die berühmte Kapelle zu Roßlyn aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber stellt dem künstlerischen Eklektizismus wie der künstlerischen Freiheitsliebe der Schotten ein unzweideutiges Zeugnis aus. Besonders die Osthälfte des in seiner überladenen Pracht etwas schwerfälligen kleinen Gebäudes spottet jeder Folgerichtigkeit. Die mit Zacken und Spitzen besetzten Bogen jeder denkbaren Gestalt, die mit ihren trichterförmig gesenkten Rippen von den Wölbungen herabhängenden Schlußsteine, die mit steinernen Blumenkränzen spiralförmig umwundenen Pfeiler, das üppige Blatt- und Bildwerk, das überall zutage tritt, bilden ein Ganzes, das in seinem berückenden, aber auch verwirrenden Reichtum im vollsten Gegensatz zu der nüchternen Ruhe des durchschnittlichen englischen Perpendikularstils steht. Der gotische Stil hat mit Schöpfungen dieser Art auch hier sein Barock erreicht.

B. Die englische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Der „perpendicular Style" streift den englischen Kathedralen ihren bildnerischen Schmuck allmählich ab. Grabbildnisse sind fast die einzigen englischen Denkmäler, an denen wir die Weiterentwickelung verfolgen können. Wie vertrocknet schon unter Richard II. die Blüten der Bildnerei waren, zeigt das Doppelgrab dieses Königs und seiner Gemahlin in der Westminsterkirche, ein Denkmal, dessen vergoldete Erzbilder von den Londoner Kupferschmieden Nicholas Broker und Godfrey Prest gegen 1400 ausgeführt wurden. Das schöne Liegebild einer vornehmen Dame in der Kathedrale von Chichester (Abb. S. 470), das nicht vor 1400 entstanden ist, trägt noch den strengen Idealstil der älteren Zeit. Die kleinen Gestalten der Trauernden an den Seiten und die sitzenden Engel, die das edle Haupt der Toten stützen, deuten auf burgundische Einflüsse hin. Dagegen verrät das Marmorbild des Bischofs William of Wykeham (gest. 1404) in seiner Kapelle der Kathedrale von Winchester deutliche Fortschritte

im Sinne des realistischen Jahrhunderts. An den Händen sind Runzeln und Adern wiedergegeben, und der ausdrucksvolle Kopf atmet Klugheit und Wohlwollen. Ähnliche Fortschritte zeigen die prächtigen Denkmäler Heinrichs IV. und seiner Gemahlin (gest. 1437) in der Kathedrale von Canterbury. Der volle Wirklichkeitssinn des Zeitalters aber prägt sich erst in dem ehernen, äußerlich und innerlich lebensvollen Grabbildnis des 1439 zu Rouen gestorbenen englischen Staatsmanns Beauchamp in der Kirche zu Warwick aus (Abb. S. 471). Londoner Meister werden auch hier als die Kupferschmiede und Erzgießer genannt, die das vergoldete Liegebild zwischen 1442 und 1464 ausführten. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden echte Kunstwerke auch auf diesem Gebiete in England seltener und seltener.

C. Die englische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Von der englischen Malerei des 15. Jahrhunderts gilt noch beinahe dasselbe wie von der des vorigen Zeitraumes. An Wandgemälden fehlte es sicher nicht völlig; aber Werke, an denen wir ihre Weiterentwickelung verfolgen könnten, haben sich nicht erhalten. Leider gibt es nicht einmal Abbildungen des Totentanzes aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der die alte Kirchhofswand des Paulsklosters zu London schmückte. Als englische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts könnten höchstens einige sehr mittelmäßige Königsbildnisse genannt werden, wie die Richards III., Heinrichs IV., Heinrichs V. und Heinrichs VI. in der National Portrait Gallery zu London, denen ähnliche, etwas bessere Bilder in der königlichen Sammlung zu Windsor Castle und einige wenige in Privatsammlungen entsprechen. Aber daß die Künstler, die sie gemalt haben, Engländer gewesen, steht nicht einmal fest. Die Andachtsbilder, die auch in England nicht gefehlt haben können, hat der puritanische Eifer der Folgezeit vernichtet; die Bildnismalerei aber scheint, wie schon Horace Walpole sagt, in England um diese Zeit nur von den Königen und höchstens von ein paar Bischöfen in Anspruch genommen worden zu sein. Es bleiben also nur Glasgemälde und Handschriftenbilder.



Liegebild einer vornehmen Frau in der Kathedrale von Chichester. Nach W. Lübke. Vgl. Text, S. 469.

Den urkundlichen Nachrichten über englische **Glasmalereien** dieses Zeitraumes entsprechen erhaltene Gemäldefenster in manchen Kirchen des Landes. Ihrer Mehrzahl nach stellen sie einzelne Heiligengestalten unter Baldachinen dar, die jedoch, durch den Perpendikularstil in Schranken gehalten, niemals zu so mächtigen Phantasiegebäuden anwachsen wie auf dem Festlande; aber auch manche Prachtfenster, die biblische Geschichten oder Heiligenlegenden in zahlreichen Einzelfeldern erzählen, haben sich erhalten. Die nicht bemalten Teile der Fenster pflegen glasfarbig zu bleiben, grünlicher und bläulicher im Süden, lichter im Norden des Landes. Die Figuren pflegen sich unter den gelben Baldachinen von rotem oder blauem Hintergrunde mehr grau in grau mit nur einzelnen Farbenakzenten abzuheben. Aus der Fülle, die Westlake veröffentlicht hat, kann hier nur weniges hervorgehoben werden.

Den Übergang in den senkrechten Stil bilden auch auf diesem Gebiete die Schöpfungen des Bischofs William of Wykeham. Die Heiligenfenster im New College zu Oxford, die den Übergang kennzeichnen, gehören dem Ende des 14. Jahrhunderts an. Ins 15. Jahrhundert führen uns die Heiligenfenster der Schulkapelle und der Kathedrale zu Winchester herab; und dieser Winchester-Stil, der steife Einzelgestalten mit lebendigen Köpfen schuf, setzt sich in den feingetönten Fenstern von Merton-, Trinity- und All Souls-College in Oxford fort.

Auf anderem Boden steht das berühmteste der mit biblischen Geschichten gefüllten englischen Fenster der Frühzeit des Jahrhunderts, das gewaltige, über 20 m hohe Ostfenster der Kathedrale von York, das seit 1405 von dem Glasmacher John Thornton ausgeführt wurde. Abgesehen von den Maßwerkfeldern des Bogens, in denen Einzelgestalten stehen, ist dieses Wunderwerk des Kunstgewerbes aus 117 Feldern zusammengesetzt, die mit lebendig erzählten, noch stilvoll raumlosen Darstellungen der Heilsbegebenheiten von der Weltschöpfung und dem Sündenfall bis zum Weltgericht gefüllt sind. Der Mitte des 15. Jahrhunderts aber gehören die Gemäldefenster an, mit denen die Gemahlin Beauchamps dessen Grabkapelle in der Kirche zu Warwick (Abb. nebenstehend) schmücken ließ. Bemerkenswert ist die Bestimmung des Vertrags, daß kein englisches, sondern festländisches Glas („Glass of beyond the sea") dazu verwandt werden sollte; und merkwürdig, wenngleich nicht einzig in ihrer Art, sind hier die singenden und musizierenden Engel, die ganz mit stilisierten Vogelfedern bekleidet sind. Die zahlreichen Heiligen- und Bibelbilderfenster der Kirche zu Fairford aber führen uns vom Ende des 15. in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinüber. Einige ihrer Darstellungen sind so lebensvoll, daß unkritische Zeiten sie Dürer zuschreiben zu dürfen glaubten.



Das Innere der Kirche zu Warwick mit dem Erzbild Beauchamps (das mit dem Gitter). Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey). Vgl. Text, S. 470.

Die englischen Bilderhandschriften des 15. Jahrhunderts versetzen uns in eine räumlich enger begrenzte, inhaltlich aber weiter umschriebene Welt. Es muß uns genügen, ihnen an der Hand Waagens, Warners und eigener Beobachtungen im British Museum zu London nachzugehen. Dem Ausspruch Walpoles entsprechend, daß die schätzenswertesten englischen Künstler dieser Zeit die Buchmaler gewesen, zeigen diese Bilderhandschriften in ihren Typen, ihren Farbenharmonieen und ihrer kräftigen, manchmal derben Erzählungsart manche

englische Eigentümlichkeiten, die sie auch bewahrten, als sie seit 1430 zu größerem Raumempfinden, seit 1450 zu individuelleren Köpfen, brüchigeren Gewandfalten und ausgeführteren Landschaften übergingen. Um 1400 entstand das Meßbuch (Lectionarium, Harleian 7026), das der Benediktinermönch John Siferwas für Lord Lovel of Tichmersh (gest. 1408) schrieb. Das Titelblatt zeigt, wie der Maler seinem Herrn knieend das Buch übergibt; und die Bildnisähnlichkeit, die die Züge beider erstreben, bekundet auch hier, welche Rolle diese Widmungsblätter der Bilderhandschriften überall in der Entwickelung der Bildniskunst spielten. Die biblischen Geschichten aber sind noch fast ganz in dem alten raumlosen Idealstil dargestellt. Der Übergang zur französisch-niederländischen Art tritt erst in einem Gebetbuche von 1430 (Harleian 2900) kräftiger und raumsicherer hervor. Ganz von realistisch niederländischem Geist erfüllt ist jedoch erst ein Gebetbuch (Add. Nr. 17,012) vom Ende des Jahrhunderts, dessen Kalenderbilder eine besonders schlichte Natürlichkeit atmen.

Daneben verraten andere Bücher, selbst solche, die um 1450 und 1460 entstanden sind, noch eine schwankende Entwickelung. Echt englisch ist Lydgates „Leben Edmunds des Heiligen" (Harl. 2278), merkwürdig z. B. beim Sündenfall der goldene Baum der Erkenntnis, unter dem Adam, Eva und die Schlange in Silber auf hochrotem Grunde ausgeführt sind; eigentümlich auch ein Gebetbuch von etwa 1460 (Harl. 2884), in dem landschaftliche mit gemusterten Hintergründen wechseln. Renaissanceformen treten in den englischen Büchern, die sich schon durch die besonderen englischen Heiligengestalten und die besondere Stilisierung der Blumenränder als solche zu erkennen geben, erst nach dem Tode Heinrichs VII. (1509) auf.

Von einer englischen Schule des 15. Jahrhunderts kann man dem allen gegenüber auf dem Gebiete der Malerei doch nur in beschränktem Maße reden. Vom Zustande der englischen Malerei gegen 1500 aber sagte schon Walpole: „Obgleich die Malerei damals ihre Blütezeit erreicht hatte, drang der gute Geschmack nicht in unser Land. Was hatte er bei uns auch zu suchen? Der König war arm, der Adel war erniedrigt, wer hätte die Talente ermutigen sollen?"

II. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland und seinen Nachbarländern.

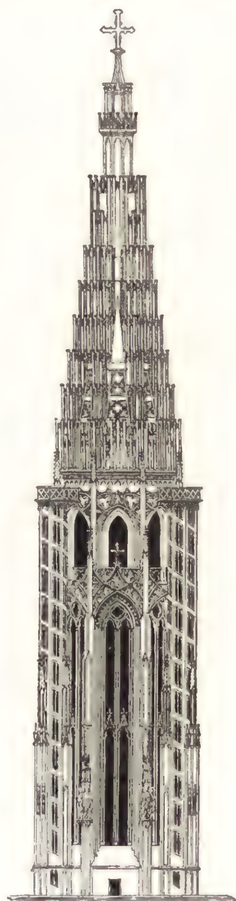
1. Die Kunst im Rheingebiet.

A. Die rheinische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Noch entschiedener als in den übrigen Kunstländern Nord- und Mitteleuropas entsproß die Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland den frisch erblühten Städten und ihrer tüchtigen, fleißigen und geistig regsamen Bürgerschaft. Der Welthandel, der im 15. Jahrhundert seinen Weg zwischen dem Osten des Mittelmeeres und der Nordsee immer noch über Deutschland nahm, hatte den Wohlstand der Städte gehoben; die verfeinerten Lebensbedürfnisse hatten ihre Bewohner erfinderisch gemacht; und auf dem Boden des bürgerlichen Handwerks und Gewerbefleißes, dem die Welterfindungen der Buchdruckerkunst und aller vervielfältigenden Künste entsprangen, entwickelten sich auch die Baukunst, die Bildnerei und die Malerei zu neuem Leben. Der goldene Boden des Handwerks, auf dem die Dichtkunst, vom Minnesang zum Meistergesang herabsteigend, verkümmerte, lieh den bildenden Künsten hier jenes tüchtige zünftige Können, dessen sie, eben weil auch sie der Hände Werk sind, nicht entraten können; und daß ihnen, dieser Herkunft entsprechend, gerade in Deutschland oft genug ein

Anflug hausbackener Trockenheit und Derbheit verbleibt, darf nicht verkannt werden. Aber der Reichtum an starken und zarten, kecken und innigen Empfindungen und Stimmungen, der dem deutschen Volke gegeben ist, hebt auch die deutsche Kunst dieser Zeit immer wieder aus handwerksmäßiger Stumpfheit in ein Bereich seelischer Schönheit empor.

Gerade in Deutschland nahm auch die Baukunst, obgleich sie hier jetzt oft genug bürgerlich-nüchtern und willkürlich-spielig wurde, in manchen Beziehungen an dem seelischen Aufschwung teil, der den derben Realismus der darstellenden Künste durchgeistigte. Spricht sich der Wirklichkeitssinn der Zeit in der neuen, die Gemeinde zusammenhaltenden Raumgestaltung der neuen Pfarrkirchen aus, die jetzt neben den alten Kathedralen entstanden, besonders in der Zusammenziehung des Chores mit dem Langhause und in der Ausschaltung des Querschiffs, so tritt das Streben zum Licht und zur Höhe nicht nur in der Bevorzugung der Hallenkirchen, sondern auch in der Errichtung himmelstürmender Kirchtürme hervor, die nirgends so hoch emporschossen wie in Deutschland. Vom Standpunkt der Gotik aus betrachtet, bedeuten die deutschen Hallenkirchen des 15. Jahrhunderts, deren Stern- und Netzgewölbe, deren Maßwerkflammen (hier „Fischblasen" genannt) und deren geschweifte Bogen (hier „Eselsrücken" genannt) meist trockener erscheinen als in Westeuropa, sicher einen Rückschritt. Vom Standpunkt der praktischen und geistigen Raumgestaltung angesehen bedeuten sie zugleich einen Fortschritt. Daß wir jedoch nicht geneigt sind, auch die räumlich am meisten fortgeschrittenen spätgotischen Bauten dieser Art mit einigen trefflichen Forschern als Renaissancebauten zu bezeichnen, versteht sich bei unserer Anwendung des Begriffs „Renaissance" (S. 408) von selbst.

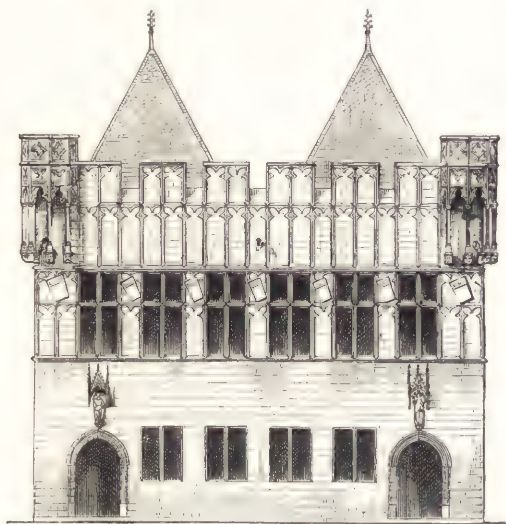


Der Turm des Münsters zu Straßburg. Nach G. Dehio. Vgl. Text, S. 474.

Aus der Masse der Steinmetzen und Durchschnittswerkmeister traten jetzt auch in Deutschland namhafte Baumeister hervor. Neben den kölnischen standen die schwäbischen Baukünstler an der Spitze der Bewegung. **Ulrich von Ensingen** (gest. 1419), dem Carstanjen ein Buch gewidmet hat, beherrscht die ersten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts. Wir finden ihn in Ulm, in Straßburg, in Eßlingen und in Mailand im Dienste der höchsten Aufgaben, die die Zeit stellte. Sein Sohn **Matthias von Ensingen** folgte ihm überall und arbeitete selbständig in Bern; **Matthäus Böblinger** aber führt uns zum Ende des Jahrhunderts herab.

Das **Rheingebiet**, dem wir uns zunächst wieder zuwenden, war im 15. Jahrhundert nicht eben reich an künstlerisch bedeutsamen kirchlichen Neubauten; die Nähe Frankreichs zeigt sich vielleicht auch darin, daß die Hallenkirchen hier nicht wie im übrigen Deutschland die Vorherrschaft haben. An der Aar, dem südlichsten Nebenflusse des Rheins, ist das Münster zu Bern, Matthäus Ensingers Schöpfung, eine Pfeilerbasilika ohne Querschiff mit schlichtem Chor. Die kunstvollen Netzgewölbe ihrer drei Vorhallen, die reiche Meißelarbeit ihrer westlichen Schauseite und das abwechselungsvolle Maßwerk ihrer Galerieen und Fenster kennzeichnen den Zeitstil, aber auch den Eigenwillen eines tüchtigen Meisters.

Am Rhein selbst übernahm die Leitung des Münsterbaus zu Straßburg, von Ulm berufen, 1399 Ulrich Ensinger. Es handelte sich nur noch um die Türme. Der große schwäbische Baumeister entschied sich dafür, nur einen Turm, den Nordturm der Westfassade, zu errichten, diesen aber zu außergewöhnlicher Höhe emporzuführen. Ohne Zusammenhang mit dem Unterbau steigt der schlanke, in acht riesige Kielbogenfenster zerlegte Achteckbau, von vier dünnen, nur aus Stabwerk bestehenden Wendeltreppentürmen geleitet, zu schwindelnder Höhe empor (Abb. S. 473). Nach Ulrichs Tode aber schuf Johann Hültz von Köln zwischen 1420 und 1439 den merkwürdigen Pyramidenhelm, dessen acht schräg ansteigende Rippen in ebenso viele durchsichtige Treppenanlagen aufgelöst sind. In keinem Bauwerk der Welt ist die Schwere des Steins so siegreich überwunden wie im Straßburger Münsterturm; aber die organische Folgerichtigkeit weicht hier bereits spielender Künstlerlaune.



Schmalseite des Gürzenich zu Köln. Nach A. Essenwein. Vgl. Text, S. 475.

Am Mittelrhein erhob sich als Neubau des 15. Jahrhunderts z. B. die durch ihren Weingarten berühmte Liebfrauenkirche zu Worms, eine mit Chorumgang und drei Westtürmen ausgestattete Basilika von edlen Verhältnissen. Am Niederrhein wurde zunächst am Kölner Dom weitergebaut. Unter den kölnischen Dombaumeistern ragte jetzt Konrad Kuyn (1452—69) zugleich als Bildner hervor. An der Westfassade begann der Südturm Gestalt anzunehmen. Um 1499 war der Bau noch in vollem Gange. Dann schlief er allmählich ein. Von den neuerbauten niederrheinischen Kirchen des 15. Jahrhunderts aber verdient die Wilibrordskirche in Wesel als fünfschiffige Basilika mit Netzgewölben und Fischblasenmaßwerk, verdient die Pfarrkirche von Kalkar als edle, in Ziegeln ausgeführte Hallenkirche mit Rundsäulen genannt zu werden. In den südlichen Seitenschiffen der Wilibrordskirche in Wesel kommt jenes dekorative Spiel des Gewölbenetzwerkes zur Anwendung, das zwei Rippennetzsysteme so untereinander anbringt, daß, wie Dohme es ausdrückt, „das untere wie ein kristallisiertes Netz frei unter der eigentlichen Decke schwebt". Der Ausschluß jeder konstruktiven Folgerichtigkeit ist damit natürlich besiegelt.

Unter den weltlichen Bauten des Rheingebietes spielen die Fürstenschlösser dieser Zeit keine besondere künstlerische Rolle. Die Ritterburgen, die als Ruinen auf den Felsenschroffen am Strom so malerisch wirken, müssen wir der durch Piper zur Reife gebrachten „Burgenkunde" überlassen. Städtische Saalbauten aber treten in den Hauptstädten in immer mächtigeren Anlagen hervor. In Frankfurt ist der „Römer" ein Werk des 15. Jahrhunderts. In Wesel wurde die Schauseite des Rathauses jetzt nach niederländischen Vorbildern vollendet. In Köln fügte man dem alten Rathaus 1407—14 den fünfstöckigen spätgotischen Turm hinzu, der sich neben ihm erhebt, schritt 1441 aber, da der Rathaussaal den Geschäfts- und Festbedürfnissen der Stadt nicht genügte, zur Errichtung eines zweiten Saalbaues, des „Gürzenich".

Der Obergeschoßsaal dieses Baues, zu dem von außen eine gerade Treppe emporführte, war seiner Länge nach durch neun Holzsäulen in zwei Schiffe eingeteilt. Von außen aber zeigen besonders die schmalen Schauseiten (Abb. S. 474) mit ihren Stabwerkverzierungen, ihrem Zinnenkranze und ihren zierlich durchbrochenen Ecktürmen eine gute Gliederung in ruhig-vornehmen Verhältnissen. Als Beispiel eines vornehmen rheinischen Kaufmannshauses des 15. Jahrhunderts schließt das Etzweilersche Haus in Köln sich dem Gürzenich an. Beide Gebäude zeigen, in welchem Sinne die weltlichen Steinbauten des Niederrheins sich die Formensprache des 15. Jahrhunderts aneigneten.

B. Die rheinische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

Die besten bildnerischen Schöpfungen, die Deutschland während des 15. Jahrhunderts hervorbrachte, wurden an künstlerischer Bedeutung nur von denen Italiens übertroffen; und nirgends läßt sich deutlicher als in den deutschen Bildwerken der allmähliche Übergang des nordisch-gotischen Stilgefühls in jenen kräftigen, häufig stillosen und derben, aber leidenschaftlich durchgeistigten Realismus verfolgen, der erst um die Wende zum 16. Jahrhundert anfängt, sich zu verfeinern. Ein echt bildnerischer Stil, wie Deutschland ihn im Übergang von der romanischen zur gotischen Zeit in hohem Maße besessen, kommt dabei freilich nur selten mehr zum Durchbruch. In dem Bemühen, sich von den Fesseln, die der gotische Baustil ihr angelegt hatte, zu befreien, schloß die deutsche Bildnerei einen Bund mit der Malerei, der am deutlichsten in jenen überaus zahlreichen Altarwerken hervortritt, in denen oft nur wenig künstlerische Schritte die Gemäldeflügel von den bemalten Holzrelieftafeln und dem in Holz geschnitzten farbigen Bildwerk des Mittelschreins trennen. Bildschnitzer und Maler gehörten demnach in manchen Orten auch denselben Gilden, ja den gleichen Werkstätten an, und zahlreiche Holzschnitzaltäre und Gemäldeflügel gingen aus den Werkstätten bekannter Maler hervor, die wir uns dann in der Regel nicht als die Schnitzer, sondern nur als die Zeichner der Gesamtentwürfe zu denken haben.

Bei alledem behielt die **Holzbildnerei**, besonders in den Chorgestühlen, Gelegenheit genug, sich in ihren alten plastisch-architektonischen Geleisen zu betätigen. Länger als sie blieb natürlich die **Steinbildnerei** an den Werken der Baukunst haften, befreite sich aber im Dienste der Kleinarchitektur der Kanzeln und Sakramentshäuschen, der Brunnen, Grabmäler und Gebetstationen allmählich doch von dem Zwange, den die alten Portale und Baldachine der gotischen Großkunst ihr angetan hatten. Die **Metallbildnerei** endlich, die, wie stets, vornehmlich von der Kleinkunst in Anspruch genommen wurde, brachte es zu Werken des großen Erzgusses fast nur noch im Gräberdienst, wurde in diesem Maßstab aber nur in wenig Gießhütten gepflegt, von denen eine, die Nürnberger der Vischer, weite Strecken Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer mit Kunstwerken versah.

Im **Rheingebiet** erlebte zunächst die gotische Steinbildnerei an späten Kirchenportalen ein bedeutsames Nachspiel. Den Stil des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts zeigen die großen Apostelgestalten im Gewände und die kleiner gehaltenen sitzenden Propheten und Patriarchen in den Bogenkehlen des Südportals der Westfassade des Doms zu Köln. Es sind tüchtige Arbeiten, die wir auf den Baumeister-Steinmetzen Konrad Kuyn (S. 474) zurückführen dürfen. Die Gewänder fließen hier noch vornehm und ruhig an den Körpern herab; die Köpfe sind von lebendigem, doch noch edlem Realismus erfüllt. Den derben Wirklichkeitssinn,

dessen das letzte Drittel des Jahrhunderts fähig war, zeigen dagegen die Gewändegruppen (z. B. die Anbetung der Könige) am Portal der übertrieben spätgotischen, von Jakob von Landshut erbauten Laurentiuskapelle am Straßburger Münster (Abb. unten); die Brüchigkeit und Eckigkeit des Faltenwurfs, den die Steinbildnerei törichterweise von der Holzschnitzerei übernahm, ist hier unerträglich. Der feinere Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts endlich spricht sich in den oberen Bildwerken des Westportals des Berner Münsters aus, als deren Schöpfer Erhard Küng aus Westfalen (seit 1466) genannt wird. Das Weltgericht im Giebel ist etwas wirr angelegt; aber die Engel und Propheten in den Bogenkehlen und die thronenden Apostel in den senkrechten Laibungen sind edle Gestalten, auf denen das Auge mit Wohlgefallen ruht.



Das Portal der Laurentiuskapelle am Münster zu Straßburg. Nach Photographie.

Von den freieren Steingruppen zeigen die beiden Verkündigungsgestalten von 1435 in S. Kunibert zu Köln den gemäßigten kölnischen Wirklichkeitssinn der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wogegen die fünf großen Hochreliefs von 1487 und 1488 (Stammbaum, Verkündigung, Geburt, Grablegung, Auferstehung Christi) in der Taufkapelle des Wormser Doms bereits unter dem Einfluß des in den Niederlanden ausgebildeten entschiedeneren Realismus stehen. Am besten läßt die Stilentwickelung sich auch am Rhein in den steinernen Grabbildnissen verfolgen. Die Prälatengräber des Mainzer Doms, die wir bis zu den Fortschritten verfolgt haben, die der Grabstein des Konrad von Weinsberg (gest. 1396) verkörpert (S. 319), geleiten uns durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch. Schlichte, aber ausgesprochene Bildniswahrheit verbindet noch mit ruhigem Gewandfluß der Grabstein des Erzbischofs Johann von Nassau (1419); aufdringlicher ist die „Ähnlichkeit", eckiger gebrochen der Faltenwurf vom Grabstein des Domdechanten Bernhard von Breitenbach (1497). Schon weichlicher und voller, aber

immer noch innerlich gotisch empfunden erscheint das Grabbild Bertholds von Henneberg (1504; Abb. unten). Ähnlich läßt die Entwickelung, der Hermann Schweitzer durch das Neckartal bis Heilbronn nachgegangen ist, sich im Badischen von dem edlen, ruhigen, wenn auch etwas steifen Denkmal des Johann von Wertheim zwischen seinen beiden Frauen in der Kirche zu Wertheim (um 1410) bis zu den wuchtigen Grabmälern des Martin von Adelsheim und seines Sohnes Christoph (von 1497 und 1494) in der Jakobskirche zu Adelsheim verfolgen. Gotisch aber sind die Umrahmungen, Einfassungen oder Baldachine aller dieser Denksteine noch gebildet. Überall sehen wir dieselbe Erscheinung, daß die Steigerung des Realismus sich innerhalb der mittelalterlichen Grundempfindung vollzieht.



Das Grabbild Bertholds von Henneberg im Dom zu Mainz.
Nach Photographie von Kroft in Mainz.

Die Kunst der Bildschnitzerei dieser Zeit tritt uns im Rheingebiet fast nur an den Holzaltären entgegen, die hier, wie im übrigen Deutschland, nach alter Art aus wenigeren, aber größeren Figuren zu bestehen pflegen als in den Niederlanden. Am höchsten Oberrhein, wo die Schwäbische Schule herrschte, begegnet uns gleich auf dem Hochaltar des Domes zu Chur ein vielgepriesenes Werk dieser Art, das Jakob Ruß (nicht Rösch) aus Überlingen 1491 vollendete. Im eigentlichen Schrein thront die Muttergottes zwischen Heiligen; im Mittelaufsatz ist ihre Krönung dargestellt. Alles prangt in Gold und Farben. Alles ist verhältnismäßig ruhig, sinnig und sauber, aber eben auch ohne starkes Eigenleben dargestellt. Im Elsaß, wo schwäbische, burgundische und niederrheinische Einflüsse sich kreuzten, kommt vor allen Dingen der 1493 gestiftete Altar aus dem Antoniuskloster in Isenheim in Betracht, der später mit den berühmten Gemäldeflügeln Matthias Grunewalds, des großen Malers des 16. Jahrhunderts, geschmückt wurde. Seine Überbleibsel stehen jetzt im Museum zu Kolmar. Die drei großen Heiligengestalten des Hauptschreins gehören immerhin zu den freiesten und lebensvollsten Schöpfungen

dieses Kunstzweigs. Am Niederrhein ist die Mehrzahl der erhaltenen Altäre niederländischen Ursprungs, doch gehören die meisten von ihnen nicht den Brabanter Werkstätten des 15., sondern den Antwerpener Werkstätten des 16. Jahrhunderts an. Was der Niederrhein aus eigenen Mitteln bestritten, läßt sich nur schwer aussondern. Vor allen Dingen kommen hier die Schnitzaltäre der Pfarrkirche zu Calcar in Betracht, deren Meister und Entstehungsjahre wir dank den Forschungen J. A. Wolffs und Beissels übersehen. Mögen die Meister auch zum Teil Niederländer, namentlich Holländer von Geburt gewesen sein, so wirkten sie doch schulbildend in Calcar; und eine ethnographische Grenze zwischen dem Niederrhein und Holland gab es überhaupt kaum. Wichtig ist, daß die späteren dieser Schnitzaltäre nicht mehr bemalt wurden. Dies hier, wie in Oberdeutschland, so aufzufassen, als seien diese Arbeiten aus irgend einem Grunde unvollendet geblieben, erscheint uns jedoch nicht zuläßig. Der Geschmack fing in dieser Hinsicht eben hier und da schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts an, sich zu ändern. Der älteste, 1455 vollendete Holzschnitzaltar der Calcarer Kirche, der Georgsaltar, ist noch bemalt und vergoldet, steht künstlerisch aber nicht auf hoher Stufe. Unbemalt ist schon der Mariä-Freudenaltar, den Meister Arnold zwischen 1483 und 1493 ausführte. Ein gesunder, maßvoller Realismus spricht aus den feingeschnitzten, von anmutendem Eigenleben erfüllten Köpfen wie aus dem noch nicht übertrieben brüchigen Faltenwurf der Gewänder. Ganz dem Ende des Jahrhunderts gehört der prächtige Passionsschrein des Hochaltars an, dessen berühmte Gemäldeflügel von Jan Joest uns in diesem Bande noch nicht beschäftigen können. Das reiche unbemalte Bildwerk aber wurde von 1498 bis 1500 geschnitzt. Meister Loedewich schuf die zahlreichen in der Formensprache befangenen, aber ausdrucksvollen Darstellungen des Hauptschreins mit der großen Kreuzigung in der Mitte; Meister Jan van Haldern aber, der in Zwolle Geselle des Meisters Arnold gewesen war, arbeitete die drei Staffelbilder, die hart und herb in der Anordnung, unleidlich in der übertriebenen Eckigkeit und Brüchigkeit der Gewandfalten erscheinen. Erst Heinrich Douwermanns Altar der Schmerzensmutter von 1520 zeigt die veränderte Ausdrucksweise des 16. Jahrhunderts.

C. Die rheinische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Die eigentliche Kunst des blühenden Rheingeländes vom Bodensee bis Köln und Xanten herab war auch im 15. Jahrhundert die Malerei. In der ersten Hälfte dieses Zeitraums vollzog die Entwickelung sich, fortschrittlicher am Oberrhein als am Niederrhein, in annähernd paralleler Richtung zu der realistischen Bewegung der niederländisch-burgundischen Kunst, ohne freilich, wie diese, die letzten Folgerungen aus den Zeitforderungen zu ziehen. Seit 1460 aber macht sich überall ein unmittelbarer Einfluß der niederländischen Maler vom Schlage Rogers van der Weyden und Dirk Bouts geltend, deren Stil hier, oft ins Derbere, oft ins Idealere übersetzt, technisch selten gleichwertig durchgeführt, seelisch in der Regel noch gehoben oder vertieft wurde. Auf allen ihren Entwickelungsstufen aber hat auch die rheinische Malerei des 15. Jahrhunderts einige von zartem Eigenleben erfüllte Wunderblüten erzeugt, die von einem Hauche des Ewiggültigen berührt sind.

An Wandmalereien fehlte es am ganzen Rhein entlang in diesem Zeitraum keineswegs. Aber da es sich meist nur um blasse Reste von Werken handelt, die nicht als die Träger der Bewegung angesehen werden können, so können wir wegen der meisten von ihnen nur auf die Veröffentlichungen von Forschern wie Scheibler, Kraus, Oechelhäuser, Clemen und Fr. Jak. Schmitt verweisen. Zurückkommen dürfen wir nur auf die wenigen, die sich zu der



Taf. 42. Fenster des ‚Meisters von 1461‘ im Chor der Kirche zu Walburg i. E.
Nach R. Bruck.

Künstlergeschichte in Beziehung setzen lassen. Im voraus aber kommen am Oberrhein nur die wichtigen Wandgemälde des Münsters zu Konstanz in Betracht. Zeigen hier die Gemälde der oberen Sakristei, wie die ergreifende Kreuzigung von 1348, noch die gotischen Typen in süddeutscher Sondergestaltung, so tritt uns in den zwölf Bildern aus dem Leben des hl. Nikolaus, die wir mit Gramm um 1420 ansetzen können, ein neuer, wenn auch noch schüchterner oberdeutscher Wirklichkeitssinn entgegen, verraten die gleichzeitigen Wandbilder der Margaretenkapelle, die Christus und Maria auf Thronen, den Satan vom Thron gestoßen darstellen, den weicheren Stil der altkölnischen Schule, tragen aber die Gemälde von 1475 in der Silvesterkapelle den realistischen Zeitstil schon ohne Verfeinerung zur Schau. Im Mittelrheingebiet fesseln uns besonders im Chor des Domes zu Frankfurt die lebendigen, stilistisch noch im Übergang stehenden Wandgemälde aus dem Leben des hl. Bartholomäus. Am Unterrhein aber haben sich zahlreiche, von Scheibler untersuchte Wandbilder dieses Zeitraums in Kirchen Kölns und noch zahlreichere Freskenreste an kleineren Kunststätten erhalten, die Clemen erforscht hat.

Lehrreicher als die Wandgemälde sind in manchen Beziehungen die Glasgemälde des 15. Jahrhunderts in den Kirchen des Rheingebietes. Weithin leuchtend, sprechen sie noch heute unmittelbar zu tausend Herzen. Am Oberrhein steht die elsässische Glasmalerei im Vordergrund, in der sich, wie Robert Bruck nachgewiesen, die Geschichte der ganzen elsässischen Malerei lückenloser widerspiegelt als in den erhaltenen Tafelbildern selbst. Der „Meister von Niederhaßlach", der Maler der um 1400 entstandenen, reich mit Legendenbildern geschmückten zehn Fenster im Schiff von Niederhaßlach, wurzelt noch ganz in altheimischen Überlieferungen. Burgundisch-niederländische Einflüsse mag man dagegen in den Malern der sieben Chorfenster im Münster zu Thann erkennen, die Bruck unter drei Meister verteilt. Im „Meister von 1461", dessen Hauptwerke die drei Fenster im Chor der Kirche von Walburg (Taf. 42) sind, tritt uns dann schon zugleich der Fortschritt in der realistischen Raumbehandlung, den die Malerei um diese Zeit gemacht hatte, und der Rückschritt im Stil der Glasmalerei entgegen, der zum Teil mit diesem Fortschritt zusammenhing. Von den namhaften elsässischen Malern, zu denen man elsässische Glasgemälde in Beziehung setzen kann, sei zuerst Hans Tieffental von Schlettstadt genannt, der von 1418 bis 1450 erwähnt wird. Daß die prächtigen, lebensvollen, burgundisch angehauchten Fenstergemälde aus der Legende der hl. Katharina in der Georgskirche zu Schlettstadt (um 1430—50) auf ihn zurückgehen, ist eine Vermutung, die man um so eher gelten lassen kann, als er 1418 in Basel den Auftrag erhielt, ein Gemälde nach dem Muster von Gemälden in Dijon auszuführen, aber zwischen 1430 und 1450 der einzige namhafte Maler in Schlettstadt war. Den Stil Kaspar Isenmanns, des Meisters E. S., Martin Schongauers und des Meisters des Hausbuches, auf die wir zurückkommen, aber erkennt Bruck in den Glasgemälden der Marienkapelle der Pfarrkirche zu Zabern, der Nordseite der Kirche zu Altthann, der Georgskirche zu Schlettstadt und der Magdalenenkirche zu Straßburg; und wir können diese Stilgemeinschaft zugeben, auch wenn wir sie nicht für stark genug halten, um es als ausgemacht hinzustellen, daß diesen Glasbildern Entwürfe jener Künstler selbst zugrunde liegen.

Am Niederrhein kommen besonders die erhaltenen Glasgemälde kölnischer Kirchen in Betracht. Die Kreuzigung mit dem Stifter und dem hl. Lorenz in einem Chorfenster der Georgskirche zeigt den derben, aber ausdrucksvollen Stil des 15. Jahrhunderts in klarer Ausbildung. Die Fenster der Seitenschiffe von S. Maria im Kapitol und des linken Seitenschiffs

von S. Maria in Lyskirchen zeigen den Übergang vom 15. ins 16. Jahrhundert, ohne daß sie sich zu bestimmten Tafelmalern in Beziehung setzen ließen. Aber die Kreuzigung eines Fensters der Hardenrath-Kapelle in S. Maria im Kapitol erscheint dem „Meister des Marienlebens", den wir kennen lernen werden, „wenigstens verwandt" (Scheibler), und die prächtigen fünf Figurenfenster des nördlichen Seitenschiffs des Domes zu Köln, die grau in grau gehaltene Fleischteile mit blauem Grunde und reichen Gewandfarben zu muschelartigem Glanze vereinen, werden wohl mit Recht auf den „Meister der heiligen Sippe" zurückgeführt, der bis ins 16. Jahrhundert hinein gearbeitet hat. In ähnlichem feinen Muschelglanze aber strahlen die späteren Fenster des Domes zu Xanten, deren älteste aus den Jahren 1483—92 stammen.

Die Handschriftenmalerei dagegen, so fleißig sie in Deutschland noch im 15. Jahrhundert geübt wurde, brachte es im Rheingebiet jetzt nicht zu Schöpfungen, die den Wettbewerb mit den gleichzeitigen französischen und niederländischen Bilderhandschriften aufnehmen könnten. Feinere Werke, wie der oberrheinische „Gottfried von Straßburg" in der Nationalbibliothek zu Brüssel, das mittelrheinische Breviarium der Frankfurter Stadtbibliothek und das niederrheinische Gebetbuch aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Darmstädter Bibliothek sind nur Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Die blühende Konstanzer Buchmalerschule begnügte sich, wie selbst Ulrich von Richentals Chronik des Kostnitzer Konzils im Rosgarten-Museum zeigt, doch nur mit recht handwerksmäßigem Betriebe; und die elsässische Bücherwerkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau, die Kautzsch untersucht hat, war entschieden hinter dem Zeitstil zurückgeblieben. Selbst Hans Schillings Weltchronik von 1459 in der Stadtbibliothek zu Kolmar ist künstlerisch unbedeutend, kunstgeschichtlich aber lehrreich, weil sie einen plötzlichen Übergang vom altrheinisch-gotischen zum realistisch-niederländischen Stil widerspiegelt.

Für diese Mängel der Handschriftenmalerei bot die Buchdruckerei, die gegen die Mitte des Jahrhunderts am deutschen Mittelrhein erfunden worden war, indem sie auch für gedruckten Bildschmuck sorgte, im letzten Viertel des Jahrhunderts reichlichen Ersatz; und dem großen Buchholzschnitt, dessen genauere Kenntnis Muther erschlossen hat, trat sofort die Stecherkunst mit kunstreichen Einzelblättern und Folgen an die Seite. Gerade am Rhein entlang entfaltete der Kupferstich seine erste Maienpracht. Die Künstler, die ihn pflegen, sind großenteils zugleich die großen Tafelmaler, die jetzt die Träger der Künstlergeschichte sind. In der Tafelmalerei und dem Kupferstich spielt sich im Rheinland, wie im übrigen Deutschland, die Hauptentwickelung ab, der wir uns nunmehr zuwenden.

Der Oberrhein war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wiederholt der Schauplatz der glänzendsten Fürsten- und Gelehrtenzusammenkünfte der Welt. Die Kirchenversammlungen zu Konstanz (1414—18) und zu Basel (1431—49) machten diese Städte vorübergehend zu Mittel- und Brennpunkten des geistigen Lebens Europas. Auch der Malerei dieser Gegenden kam die Bewegung zugute. Die große Umwälzung, die sich in der Kunst der Niederlande und Italiens vollzog, kam hier sicher nicht nur zur Sprache, sondern auch zur Anschauung; und daß auch die Nähe Burgunds und seiner Hauptstadt Dijon mit ihrer fortgeschrittenen Kunst sich hier geltend machte, wird ausdrücklich bezeugt (S. 479). Die Neckargegenden Schwabens aber, denen die Meister, die uns zunächst angehen, entstammten, standen in engster Beziehung zu der sich in Konstanz und Basel zusammenziehenden künstlerischen Bewegung, an deren Erforschung sich neben Daniel Burckhardt besonders Bayersdorfer, Reber, Schmarsow und Dehio beteiligt haben. Unserseits halten wir, ohne burgundische und oberitalienische Einwirkungen

völlig auszuschließen, im wesentlichen an der Selbständigkeit der schwäbisch-oberrheinischen Entwickelung fest. Daß eine unmittelbare Anknüpfung an bestimmte Meister nicht immer erforderlich ist, um Parallelrichtungen zu erzeugen, zeigt sich auch hier. Der älteste schwäbisch-oberrheinische Meister, von dessen Hand wir ein beglaubigtes Altarwerk besitzen, ist Lukas Moser aus Weil der Stadt. Sein Magdalenenaltar in der Stiftskirche zu Tiefenbronn trägt die Jahreszahl 1431, die wir keinen Grund sehen, mit namhaften Forschern in 1451 zu verwandeln. Das Hauptbild im Bogenfeld stellt Magdalenas Fußsalbung des Heilands, die drei Hochtafeln darunter stellen die Seefahrt der Heiligen nach Marseille (Abb. unten), ihre und ihrer Gefährten Rast in der Fremde und ihre letzte Kommunion in der Kathedrale von Aix dar. Die Innenseiten der Flügel zeigen Lazarus und Martha, noch statuarisch gedacht, auf Goldgrund. Die drei Hauptbilder aber streben trotz ihrer kreisrunden goldenen Heiligenscheine und ihrer noch ziemlich gotischen Typen entschieden nach räumlicher Durchbildung, die sich in dem Bilde der Meerfahrt mit seiner gekräuselten, das Himmelslicht widerspiegelnden Wasserfläche zu einer landschaftlichen Auffassung erhebt, wie wir sie bis dahin nur in der niederländisch-burgundischen Handschriftenmalerei (S. 420) gefunden haben. Den Genter Altar der Brüder van Eyck haben diese Bilder jedoch noch keineswegs zur Voraussetzung. Sie stehen auf einer Entwickelungsstufe räumlicher Malerei, die um 1431 im Nordwesten wie im Süden Europas schon ziemlich allgemein erreicht war, und sie zeigen uns diese Entwickelung eben in oberdeutschem Gewande. Auf Lukas Moser von Weil folgt Konrad Witz (Sapiens) aus Rottweil, der 1434—47 in Basel und Genf erwähnt wird. Seine Kunst bezeichnet eine Weiterentwickelung der Moserschen. Von einem Altarwerk, das er um 1434 für Basel geschaffen, haben sich Bruchstücke im dortigen Museum erhalten. Weitergebildet aber erscheint der Stil dieser Bruchstücke in seinem bezeichneten Hauptwerke von 1444, von dessen Flügeln sich vier Breitbilder im Genfer Altertumsmuseum befinden. Die Innenseitenbilder, die, wie so oft in dieser Zeit, trotz malerisch-realistischer Durchbildung ihrer Gebäude und Figuren noch Goldbrokat-Hintergrund zeigen, stellen die Anbetung der Könige und die Verehrung der Madonna durch den Stifter dar. Die Außenseitenbilder aber, die völlig landschaftlich gestaltet sind, veranschaulichen den Fischzug Petri und die Befreiung dieses Apostels aus dem Gefängnis. Der Fischzug ist ans Gestade des Genfer Sees versetzt, dessen gegenübergelegenes Bergufer naturgetreu wiedergegeben ist. Ein neues, mächtiges und doch nicht von den van Eyck geborgtes Naturgefühl spricht sich in diesen weich gemalten, farbenfeurigen, schon durch die kräftigen Schlagschatten, die die Figuren gegen die Gebäudewände werfen, der Freilichtmalerei genäherten Gemälden aus. Noch kräftiger tritt diese Richtung in des Meisters großer Tafel im Straßburger Museum hervor, die die hl. Katharina und die hl. Magdalena im Vordergrunde eines kreuzgangartigen


Die Seefahrt der hl. Magdalena nach Marseille. Tafel des Altarwerks von Lukas Moser in der Stiftskirche zu Tiefenbronn. Nach der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen (Tafel 5, 1899).

Raumes auf niedrigen Sitzen einander gegenüber zeigen (Abb. unten). Mächtig breiten ihre großzügig-knitterigen Gewänder sich vor ihnen am Boden aus; köstlich ist der Tiefblick in den Wandelgang hinein, hinter dessen offener Endtür sich ein Straßenbild von großer Frische der Beobachtung und erstaunlicher Freiheit der Ausführung öffnet. Die Sicherheit, mit der die Perspektive und die Schlagschatten gehandhabt sind, wetteifert mit der ruhigen Festigkeit der Pinselführung und der feinen Beseelung der andächtigen Köpfe. Nur entfernt erinnert hier alles an die gleichzeitigen Niederländer. Schon die großen goldenen Heiligenschein-Scheiben, an denen Witz festhält, deuten auf eine andere Herkunft. Aber das burgundische Verkündigungsbild der Magdalenenkirche zu Aix (S. 438), das an unser Bild erinnert, wirkt schwächer und unselbständiger. Konrad Witz war eben der bahnbrechende oberrheinische Meister, der sich im bewußten Zusammenhang mit der „neuen Richtung“, aber ohne unmittelbare Anlehnung an einen bestimmten niederländischen oder burgundischen Meister entwickelt hatte.



Die hl. Katharina und die hl. Magdalena. Gemälde von Konrad Witz im Straßburger Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Zu seinen Nachfolgern mögen wir mit Daniel Burckhardt den „Baseler Meister von 1445“ zählen, von dem das ansprechende Bild der beiden Einsiedler Antonius und Paulus in der Galerie zu Donaueschingen herrührt, über dessen reich gestalteter Landschaft sich statt des Himmels noch ein goldner Grund erhebt. Zu den weniger entwickelten und doch in parallelen Gleisen vorwärtsstrebenden Landsleuten dieses Meisters aber gehört jener aus Ravensburg (bei Friedrichshafen am Bodensee) stammende Justus d'Allamagna, dessen bezeichnetes Verkündigungsfresko von 1451 in S. Maria di Castello zu Genua uns trotz ihrer etwas rückständigen Typen räumlich wahr und lichtdurchflossen anmutet.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts nahm Basel dann, aufs neue von Schwaben, bald aber auch von Franken befruchtet, lebhaften Anteil an der neuen, ins 16. Jahrhundert hinüberleitenden Bewegung. Ein Maler dieser Richtung ist der derbe **Hans Fries** aus Freiburg in der Schweiz, den B. Haendke eingehend behandelt hat. Um 1465 geboren, wird er von 1480—1518 in Basel, Freiburg und Bern genannt. Er scheint seine Kunst aus Augsburg geholt zu haben. Seine nicht eben seltenen, aber auch nicht eben feinen, wenngleich frisch anschaulichen religiösen Bilder, die erst nach 1510 mit Gebäuden im Renaissancestil ausgestattet sind, kann man z. B. im Germanischen Museum zu Nürnberg und in den Museen zu Basel und zu Freiburg in der Schweiz kennen lernen.

Wichtiger war die Beteiligung der Buchdrucker Basels, das seit 1460 Universitätsstadt war, an der Herstellung prächtig mit Holzschnitten ausgestatteter Druckwerke. Die Entwickelung der **Baseler Buchillustration** von den leeren, auf Bemalung berechneten Holzschnittumrissen des „Spiegels der menschlichen Behältnisse“ von 1476 (bei Bernhard Richel) bis zu den malerisch behandelten Holzschnitten der Werke Sebastian Brants, die gegen Ende des Jahrhunderts bei Johannes Bergmann erschienen, hat Weisbach eingehend dargelegt. Auch Dürer, der sich auf seiner ersten Wanderschaft in Basel aufhielt, scheint für Bergmann gearbeitet zu haben; und auf Dürer folgte Holbein. Basel blieb bis ins 16. Jahrhundert hinein eine führende deutsche Kunststadt.



Cyklamen-Dame. Kupferstich des „Meisters der Spielkarten“. Nach dem Origial im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Einen Hauptanteil hatte der Oberrhein aber schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an der Entwickelung des **Kupferstichs** zu einer feinen, vielseitigen und reizvollen Kunst. Daß der älteste vornehme Kupferstecher, der „**Meister der Spielkarten**“, der nachweislich schon vor 1446 tätig war, am Oberrhein zu Hause war, ist die Ansicht, für die die besten Kenner des Meisters, Lehrs und Geisberg, wenn wir ihre gütigen mündlichen Mitteilungen richtig verstanden haben, sich nach einigem Schwanken entschieden haben. Gerade unsere gegenwärtige Kenntnis der oberrheinischen Malerschule und ihrer Beziehungen zu Burgund lassen es in der Tat wahrscheinlich erscheinen, daß auch der „Meister der Spielkarten“ ihr angehört. Jedenfalls ist er im Gegensatz zu manchen sogenannten „Meistern“ ein wirklicher Meister. Mit Kraft und Anmut beherrscht er, noch ohne kreuzweis zu schraffieren, die Stechertechnik; und mit feinfühligem Leben stattet er seine schlichte Formensprache aus. Außer 66 Spielkarten haben sich etwa 40 andere Blätter seiner Hand erhalten, anmutige Madonnendarstellungen z. B., ein herrlicher „heiliger Georg“ und eine tiefempfundene „Gefangennahme Christi“. Die Art, wie er in seinen Spielkarten (Abb. oben) die unterscheidenden Alpenveilchen, Vögel u. s. w. zugleich natürlich und doch stilisiert wiedergibt, hat, wie Lehrs mit Recht hervorgehoben, etwas von dem Reize guter japanischer Kunst.

Am Meister der Spielkarten entwickelte sich dann der **Meister E. S.**, auch Meister von 1466 genannt, dessen Stil schon Friedrich Fries in elsässischen Wand-, Glas- und Tafelbildern

verfolgt hatte, als Max Geisberg, Lehrs' frühere Vermutungen bestätigend, den Nachweis brachte, daß er in der Tat Elsässer, ja wahrscheinlich Straßburger gewesen sei und der Familie Reibeisen angehört habe. Lehrs hat ihm gegen 400 Blätter zugeschrieben, die das ganze der Zeit geläufige Stoffgebiet umfassen, vorzugsweise aber doch religiöser Natur sind. An den vollen Wangen, der hohen Stirn, dem kleinen Mund, vor allen Dingen aber der langen, eingesattelten, knollig endenden Nase ist der unschön-realistische Durchschnittstypus seiner Köpfe leicht erkennbar. Seiner Technik nach aber hat Meister E. S., wie Lippmann sagt, „zuerst den Weg gewiesen, auf dem der Kupferstich volle künstlerische Ausdrucksfähigkeit zu erlangen vermochte". Die Schraffierung mit Kreuzstrichen ist ihm, wenigstens in seinen späteren Werken, schon völlig geläufig. Vielgenannt sind seine Spielkarten, seine Apostelfolgen, sein phantasievolles Figurenalphabet, zahlreich sind seine biblischen Darstellungen von der Genesis bis zur Offenbarung Johannis, zahlreich seine Blätter aus der Heiligenlegende, unter denen der hl. Sebastian (Abb. nebenstehend) ihn im Vollbesitz der Formensprache des 15. Jahrhunderts zeigt, am charakteristischsten aber vielleicht sind seine Madonnenbilder, von denen die große „Madonna von Einsiedeln" mit der Jahreszahl 1466 am bekanntesten ist.



Der hl. Sebastian. Kupferstich des Meisters E. S. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Ein elsässischer Maler, der aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorwächst, ist dann Kaspar Isenmann, der sich 1462 verpflichtete, jenen Altar für die Martinskirche in Kolmar zu malen, von dem sich einige Tafeln mit der Jahreszahl 1465 im Museum dieser Stadt befinden. In Ölfarben und mit Blattgold ausgeführt, zeigen ihre Passionsdarstellungen zwar Anklänge an Werke Rogers und anderer niederländischer Künstler, doch aber bei sorgfältiger Durchführung und tüchtigem Formenverständnis eine gewisse urwüchsige oberdeutsche Derbheit, die aus den Widersachern des Heilands bereits Zerrbilder macht.

Rasch aber verblaßte das Licht des Meisters E. S. und Kaspar Isenmanns vor der aufgehenden Sonne Martin Schongauers, des größten und einflußreichsten deutschen Künstlers des 15. Jahrhunderts. Sein Vater war Augsburger von Geburt, aber Goldschmied und Ratsherr in Kolmar. Hier wurde Martin um 1445 oder noch früher geboren, hier wird er noch 1488 erwähnt; aber 1489 zog er nach Breisach, wo er 1491 starb. Eine Schongauer-Bibliographie hat A. Waltz im Namen der Kolmarer Schongauer-Gesellschaft veröffentlicht. Für uns kommen hauptsächlich die Forschungen von Scheibler, Seidlitz, Lehrs, Lübke, Daniel Burckhardt, M. Bach über ihn und das große Schongauer-Werk von Amand Durand und Duplessis in Betracht. Aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen, hat Martin Schongauer seine Haupttätigkeit auf dem Gebiete der Kupferstecherkunst entfaltet. Man kennt 115 mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnete Stiche seiner Hand, in denen er der Technik

nach vom vorherrschenden Gebrauch einfach strichelnder Schraffierung zur vorzugsweisen Anwendung wirklicher Kreuzlagen fortschreitet. Der Kupferstich entfaltet unter seinen Händen zum ersten Male malerische Reize, wie man sie ihm bis dahin gar nicht zugetraut hatte. Schongauers Ornamentstiche bedienen sich ausschließlich der spätgotischen Formensprache; und alle seine Werke atmen die würzige Herbheit, die der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts eigentümlich ist; aber die Derbheit der meisten seiner zeitgenössischen Landsleute hat er fast völlig überwunden. Seine Formensprache ist klar, fein und bestimmt, wie die der gleichzeitigen Niederländer. Daß er in seiner Jugend in die Niederlande gewandert, ist auch möglich; daß er aber wirklicher Schüler Roger van der Weydens in Brüssel gewesen, ist unwahrscheinlich. Wenn seine Typen und Kompositionsmotive auch hier und da an diesen Meister erinnern, so tritt doch überall seine oberdeutsche Eigenempfindung hervor, die sich schon in der nervösen Beweglichkeit der langen, dünnen Finger und der geschmeidigen Gliedmaßen seiner hageren Gestalten ausspricht. Die realistische Herbheit seiner früheren Werke macht mit der Zeit einem klareren, aber immer noch individuell belebten Schönheitsempfinden Platz. Die anfangs vortretenden Stirn- und Backenknochen seiner Köpfe fügen sich später einem reineren Oval ein; und auffallenderweise kehrt er von der niederländischen Zeitsitte, selbst den Heiland und seine Mutter ohne Heiligenschein darzustellen, in seinen späteren Blättern nicht selten zu der deutschen Sitte zurück, wenigstens Maria mit scheibenförmigem Heiligenschein auszustatten. An Erfindungsreichtum überragte Schongauer alle seine nordischen Zeitgenossen. Inneres und äußeres Leben in bildliche Anschaulichkeit umzusetzen, haben nur wenige so gut verstanden wie er. Die neue Prägung, die er den heiligen Geschichten verlieh, fand, durch seine Stiche verbreitet, in der ganzen Welt Eingang und beherrschte die Vorstellungen mehrerer Künstlergeschlechter. Wie er die Versuchung des hl. Antonius (Bartsch 47) durch phantastisch zusammengesetzte höllische Plagegeister wiedergab, ist sie ins Bewußtsein seiner Zeitgenossen übergegangen. Wie er in seinem großen Breitblatt der Kreuztragung Christi (B. 26) den ergreifenden Vorgang in mächtigem, vom Troß verfolgten Zuge zur Anschauung brachte, ist er Gemeingut von Jahrhunderten geworden; und wie er den Auszug der Marktbauern (B. 88) mit einer Dorf- und Ruinenlandschaft verbunden hat, haben auch seine Nachfolger Vorgänge des Volkslebens zur Landschaft in Beziehung gesetzt. Die große Passionsfolge (B. 9—20) zeigt die unerschöpfliche Erfindungsgabe und Gestaltungskraft des Meisters im hellsten Lichte; die Henkersknechte der Geißelung z. B. hauen wirklich (Abb. oben) auf den Heiland ein. Von den Marienbildern aber verrät die Madonna mit dem Papagei (B. 29), die ohne Heiligenschein dargestellt ist, die ganze herbe Kraft seiner Frühzeit,



Die Geißelung Christi. Kupferstich von Martin Schongauer.
Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

wogegen die Madonna im Hofe (B. 32; Abb. unten), die einen schlichten Heiligenschein trägt, die ganze stimmungsvolle Feinheit zeigt, mit der er in seiner reifen Zeit die landschaftlichen Linien des Hintergrundes mit denen der Hauptgestalten zusammenklingen zu lassen versteht.

In erhaltenen Ölgemälden läßt sich die Eigenart und Größe Schongauers nicht so gut verfolgen wie in seinen Stichen. Eine der wenigen wirklichen Perlen der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts aber ist Schongauers köstliche lebensgroße Madonna im Rosenhag von 1473 in der Martinskirche zu Kolmar (Taf. 43). Maria thront, rot in rot gekleidet, mit dem nackten Christkind auf ihrem Arm, in einer blühenden Rosenlaube. Blau in blau gekleidete Engel halten eine Krone über ihrem Haupt. Der wunderbare Farbenschmelz, mit dem das Bild gemalt ist, hebt sich von dem überall durchblickenden Goldgrund ab. Daß gerade hier der Typus der Mutter wie der des Kindes an Roger van der Weyden erinnert, an dessen Malweise auch die sorgfältige grauschattige Modellierung des Fleisches anklingt, soll nicht geleugnet werden; und doch wäre es undenkbar, daß Roger den Gegenstand in dieser Art gemalt hätte; doch wird das Bild ganz von oberdeutschem Farbengefühl und oberdeutschem Empfinden getragen. Von den Bildern, die im Museum zu Kolmar auf Schongauer zurückgeführt werden, können wir selbst die Altarflügel von Isenheim, die wieder nur auf der Innenseite noch Goldgrund zeigen, nur als gute Werkstattarbeit, an der der Meister selbst geholfen haben mag, ansehen. Die 16 großen realistischen Passionsbilder mit Goldgrund aus der Dominikanerkirche aber können nur ihrem Entwurfe nach auf Schongauer zurückgeführt werden. Von den kleineren Bildern endlich, die in verschiedenen Sammlungen den Namen des großen oberdeutschen Erfinders tragen, mag man die Madonnen in der kaiserlichen Galerie zu Wien und in der Pinakothek zu München, mag man die farbenfröhliche „Geburt Christi" in der Berliner Galerie gelten lassen. Das niederländische Wesen, das hier anklingt, ist doch auch hier ganz in oberdeutsches Empfinden aufgegangen.



Madonna im Hofe. Kupferstich von Martin Schongauer. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Nach Martin Schongauers frühem Tode übernahm sein Bruder Ludwig, dessen beglaubigte Stiche doch dürftig neben denen seines großen Bruders erscheinen, die Kolmarer Werkstatt; und eine Schongauerschule läßt sich natürlich nicht nur in zahlreichen im Elsaß und den angrenzenden Gegenden erhaltenen Gemälden, die man mit Burckhardt nach Gruppen ordnen mag, sondern auch in den Blättern anonymer Stecher und Monogrammisten verfolgen, denen die Straßburger Buchillustrationen sich anschließen. Straßburg war, wie Kristeller gezeigt hat, schon seit 1460 ein Hauptsitz der deutschen Buchdruckerkunst; und Johann Grüninger war hier der große Verleger illustrierter Prachtwerke, von denen Sebastian Brants „Narrenschiff" (lateinische Ausgabe 1497), Boëtius und Virgilius (1502) hervorzuheben sind. Die Schongauerschen Anklänge in den Abbildungen zur „Äneide" sind schon oft bemerkt worden.



Taf. 43. Martin Schongauers „Madonna im Rosenhag".
Ölgemälde in der Martinskirche zu Kolmar.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Am Mittelrhein hebt sich aus der Kreuzung der Schongauerschen Richtung mit kölnischen und niederländischen Strömungen eine einheimische, selbständig empfindende mittelrheinische Malerschule hervor, die als solche erst seit einem Jahrzehnt durch die Forschungen Friedländers, Flechsigs, Lehrs' und vor allen Dingen Thodes in deutlicheren Umrissen hervorgetreten ist. Früher pflegte man ihre Bilder aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ohne weiteres der kölnischen Schule zuzuschreiben, der sie, wie gleichzeitige oberrheinische Bilder vom Schlage der Madonna im Rosenhag des Museums zu Solothurn, sich allerdings parallel entwickelt hatte. Frankfurt, Aschaffenburg und Mainz sind als die Hauptstätten dieser Kunst zu denken, deren erhaltene Gemälde sich freilich noch nicht mit den archivalisch bekannten Künstlernamen des 15. Jahrhunderts, wie Gwinner sie z. B. für Frankfurt gesammelt hat, versehen lassen. Den allmählich vom ideal Typischen zum realistisch Individuellen hinüberleitenden Goldgrundstil der Frühzeit des Jahrhunderts zeigen z. B. der „Ortenberger Altar" der Darmstädter Galerie, dessen Mittelbild die heilige Sippe darstellt, und das Altarwerk des städtischen Museums in Frankfurt, dessen Mittelbild die Kreuzigung in großer, gestaltenreicher Komposition veranschaulicht. Als Hauptwerke der Mitte des Jahrhunderts erscheinen die durch ihre mild-duldende Seelenstimmung und ihre lichtdurchtränkte Farbengebung unter Goldgrund auffallenden beiden Passionsbilder der Darmstädter Galerie, denen sich zwei Flügelbilder des Berliner Museums anschließen. Hier tritt bei allem, in der Regel als niederländisch angesprochenem Streben nach Wahrheit und Natürlichkeit jene milde Empfindung zutage, die Memling, der ja auch aus dem Mainzischen stammte, auszeichnete. Einer anderen, kerndeutschen Richtung aber gehört der gleichzeitige „Meister des Frankfurter Kruzifixes" an, dessen ergreifendes, noch mit Goldbrokatgrund ausgestattetes Gemälde im städtischen Museum zu Frankfurt selbständig von der alten zur neuen Richtung hinüberstrebt. Die Mundart, die es redet, ist aber weder ober- noch niederrheinisch; sie ist mittelrheinisch.

Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts tritt dann in diesen Gegenden ein großer Meister hervor, dessen Hauptbedeutung wieder auf seinen erhaltenen Kupferstichen beruht. Da die meisten seiner 89 bekannten Blätter, die Lehrs herausgegeben, sich im Amsterdamer Kupferstichkabinett befinden, pflegte man ihn als „Meister des Amsterdamer Kabinetts" zu bezeichnen. Da vortreffliche Zeichnungen seiner Hand sich jedoch in dem von Essenwein herausgegebenen „Mittelalterlichen Hausbuch" auf Schloß Wolfegg in Schwaben befinden, so wird er heute in der Regel als „Meister des Hausbuchs" bezeichnet. Jedenfalls füllte seine Tätigkeit das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts aus und reichte wahrscheinlich ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hinüber. Seine Kupferstiche bedeuten zunächst technisch einen Fortschritt. Neben dem Grabstichel, der die Umrisse eingrub und die dunkelsten Schattierungen durch Kreuzlagen erzeugte, bediente er sich zur zarteren Ausführung bereits der Schneidenadel (der sogenannten kalten Nadel), die leicht ritzend auf der Kupferplatte zeichnet und dadurch feinere Übergänge vom Licht zum Schatten und eine malerischere Haltung erzielt. Aber auch zur Erweiterung des Stoffgebiets haben seine Kupferstiche wesentlich beigetragen. Seine religiösen Blätter füllen sich noch mehr als die Schongauers mit Gestalten, die dem täglichen Leben abgelauscht sind; neben ihnen aber bilden rein weltliche Stoffe bereits nahezu die Hälfte seiner Darstellungen. Welche Fülle schlichter Lebensbeobachtung tritt uns in Blättern wie den ringenden Bauern, den spielenden Kindern, den Marktbauern, dem Dudelsackbläser, der Zigeunerfamilie, den beiden Männern im Gespräch und den verschiedenen Liebesszenen entgegen! Wie phantasievoll, Böcklinschen Vorklängen gleich, wirken

Erfindungen wie „die nackte Frau mit ihren Kindern auf dem Hirsch“, „der wilde Mann auf dem Einhorn“ und „Phyllis, Aristoteles zügelnd“ (Abb. unten); wie tiefsinnig zugleich schauen uns Darstellungen wie „der Jüngling und der Tod“ an! Dann so kecke Naturbilder wie „die Hirschjagd“ und „der Falkonier“; endlich die Wappenbilder, von denen „die Dame mit Helm und Wappen“ zu den Meisterwerken der Stecherkunst gehört. Seine kurzen Gestalten mit ihren großen, starkknochigen Köpfen nehmen mit der Zeit an Schlankheit zu; seine runden Jünglingsköpfe, die von mächtigem, auf die Schulter herabfallendem Haupthaar umrahmt werden, gehören zu den Kennzeichen seines Stils; große Füße, lange Finger, dünne Beine gereichen seiner Zeichnung nicht immer zur Zierde. Landschaften und Tiere aber sind in allen Einzelheiten trefflich beobachtet und die Hintergründe pflegen sich stilvoll hinter den Kompositionen zusammenzuschließen.



Aristoteles und Phyllis. Kupferstich des Meisters des Hausbuches. Nach Lehrs' Ausgabe für die Chalkographische Gesellschaft.

Daß der „Meister des Hausbuchs“ nicht nur Stecher, sondern auch Maler gewesen, sieht man seinen Stichen an; und die Stilkritik hat in der Tat eine kleine Anzahl erhaltener Gemälde, die zumeist auf der Entwickelungsstufe landschaftlich ausgebildeter Hintergründe unter Goldgrundhimmel stehen, als Werke seiner Hand erkannt. Hierher gehört zunächst der fein durchgeführte Flügelaltar zu Freiburg i. B., dessen Mittelstück, ein breiter, figurenreicher „Kalvarienberg“, sich dort im Museum befindet. Hierher gehört die herrliche, durch stilvolle Größe ihrer Landschaft und ihrer symmetrischen Figurenkomposition, durch lichte Farbenpracht und innige Empfindung ausgezeichnete „Beweinung Christi“ in der Dresdner Galerie (Abb. S. 489), hierher aber auch trotz ihrer etwas flaueren, wohl unter Schülerbeistand erfolgten Durchführung die Bilderfolge des Marienlebens von 1505 in der Mainzer Galerie. Wenigstens nahe verwandt sind die goldgrundige Auferstehung Christi in der Sammlung zu Sigmaringen und das innig beseelte und trefflich durchgeführte große schwarzgrundige Bruststück eines Liebespaares in der Gothaer Galerie. Werke wie der Seligenstädter Altar der Darmstädter Galerie und der Flügelaltar der Pfarrkirche von S. Goar aber zeigen, wie weit die Schule des Meisters sich verbreitete.

Bleibt es zweifelhaft, ob der „Meister des Hausbuchs“ in Frankfurt oder in Mainz wohnte, so blieb Mainz, die Stadt, in der die Buchdruckerkunst erfunden worden war, natürlich auch einer der rheinischen Mittelpunkte des künstlerischen Buchdrucks. Bahnbrechend wirkten vor allen Dingen Erhart Rewichs, eines geborenen Utrechters, in Holz geschnittene Städteansichten, die hier in dem Reisewerk des Bernt von Breidenbach 1486 erschienen.

Am Niederrhein blieb **Köln** nach wie vor der Stammsitz malerischen Schaffens. Bedeutsam war zunächst sein Anteil an der Entwickelung des Buchholzschnittes. Die Holzschnitte der bei Heinrich Quentel um 1480 erschienenen, von Kautzsch besprochenen Prachtbibel wurden wegen ihrer hervorragenden Bildwirkung maßgebend bis tief nach Oberdeutschland hinein; und auch der Kupferstich blühte im Schatten des Chors des noch unvollendet dastehenden „ewigen Doms". Wenigstens sprechen ausreichende, von Lehrs hervorgehobene Wahrscheinlichkeitsgründe dafür, daß der Meister P. W., dessen Hauptwerke der aus sechs großen Quer-



Die Beweinung Christi. Ölgemälde des Meisters des Hausbuches in der Kgl. Galerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 488.

blättern zusammengesetzte, mit köstlichen Landsknechtsgestalten ausgestattete „Schwabenkrieg" und das reizende runde Kartenspiel (Abb. S. 490) sind, in Köln gelebt und gearbeitet habe. Die Fülle erhaltener Tafelbilder aber, die hier, nur zum kleinsten Teil mit bestimmten Malernamen verknüpfbar, aber gruppenweis auf gleiche Hände zurückführbar, in diesem Zeitraum entstanden, ist kaum zu übersehen. Die Malernamen hat schon Merlo zusammengestellt; an der Untersuchung der Gemälde haben sich nach Scheibler besonders Firmenich-Richartz und Aldenhoven beteiligt. Der Idealstil der Schule des „Meisters Wilhelm" (S. 324) hatte hier so feste Wurzeln getrieben, daß es dem Andrang des niederländischen wie des oberdeutschen Realismus nur allmählich gelang, seine Neuerungen durchzusetzen. Aber gerade der eigentümliche, aus realistischen und idealistischen Elementen zusammengesetzte, künstlerisch ausgeglichene Mischstil, der die kölnische Tafelmalerei mit zunehmender räumlicher Anschauung während des größten Teils des 15. Jahrhunderts beherrschte, hat seinen Reiz für sich.

Schon die unter dem Goldgrunde lebendig abgetönte Kreuzigung des Kölner Museums, die der Ratsherr Gerhard von dem Wasserfaß um 1417 malen ließ, „durchbrach", um mit Aldenhoven zu reden, „rücksichtslos die Schule Meister Wilhelms". Dann aber ist es lehrreich, daß der eigentliche Neuerer, daß Stephan Lochner, der Meister des „Kölner Dombildes", der um 1430 nach Köln kam, wo er 1451 starb, aus Meersburg am Bodensee gebürtig, also Oberdeutscher war. Er brachte die kürzeren Gestalten, die rundlicheren Köpfe der oberrheinischen Kunst, aber auch den Realismus eines Konrad Witz (S. 481) mit nach Köln, lernte es hier jedoch, seinen Stil dem idealeren Linienflusse, den die Kölner verlangten, anzupassen. Sein erstes Werk scheint hier das packende, von oberdeutschem Wirklichkeitssinn erfüllte Weltgerichtsbild des Kölner Museums gewesen zu sein. In der farbenprächtig und formenrein dastehenden lebensgroßen „Madonna mit dem Veilchen" des erzbischöflichen Museums zu Köln lenkte er dann, ohne sich selbst aufzugeben, feinfühlig ins altkölnische Fahrwasser ein. Sein Hauptwerk in dieser Richtung ist das berühmte Altarbild im Dom zu Köln (Taf. 44), das er um 1440 für das Rathaus gemalt hatte. Das Mittelbild stellt die Schutzheiligen Kölns, die heiligen drei Könige, vor Goldgrund auf blühender Wiese vor der Himmelskönigin knieend ohne alles realistische Beiwerk dar. Auf dem linken Flügel erscheint der hl. Gereon als jugendschöner Ritter an der Spitze der thebaischen Legion; auf dem rechten Flügel steht die hl. Ursula vor der Schar der Jungfrauen, die sie begleiteten. Auf den Außenseiten der Flügel, die den Goldgrund bereits ausschließen, ist die Verkündigung dargestellt. Es ist ein stattliches Werk mit nahezu lebensgroßen Gestalten, und es ist bei aller Idealität der raumlosen, aber monumental empfundenen Anordnung und bei aller Typik der edlen, wenn auch rundköpfigen Gestalten ein von mächtigem Wirklichkeitssinn in der Zeichnung und in der Helldunkelmalerei getragenes Meisterwerk. Als kleineres Einzelbild des Meisters sei zunächst nur die anmutige „Madonna im Rosenhag" des Kölnischen Museums genannt, die das deutsche Motiv noch nicht, wie Schongauers großes Bild (S. 486), mit niederländischen Erinnerungen vermischt. Lehrreich ist aber auch die kleine „Anbetung des Kindes" im Besitz der Prinzessin Moritz von Sachsen-Altenburg (Abb. S. 491), weil die Landschaft mit den Hirten und Herden auf dem Felde hier unter Goldgrundhimmel eine fast realistisch-impressionistische Richtung einschlägt, in der der oberdeutsche Sinn des Meisters wieder zum Durchbruch gelangt. Bei anderen Bildern Stephan Lochners und bei den zahlreichen Werken, die seinen Schülern, Nachfolgern oder schwächeren Mitbewerbern zugeschrieben werden müssen, dürfen wir nicht verweilen.



Der Rosen-Ober des runden Kartenspiels des Meisters P. W. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Vgl. Text, S. 489.

Wie gegen 1460 ein folgerichtigerer, offenbar durch die Niederländer beeinflußter Realismus auch in Köln zum Durchbruch kam, zeigt zunächst die Kreuzigung von 1458 im Kölnischen Museum. Hier erinnert die eingehende herb-glatte Modellierung schon an die Rogers van der Weyden. Mit selbständiger Kraft, wenn auch etwas hart und trocken, tritt diese Richtung uns dann in den Werken des Meisters der „Georgslegende" (um 1460) und des







Taf. 44. Stephan Lochners Altarbild im Dom zu Köln. *Nach Photographie.*

Meisters der „Verherrlichung Mariä“ (um 1460—80) des Kölnischen Museums entgegen. Haben einige Schwärmer in den Werken des zuletzt genannten Meisters, der nach Aldenhoven ein in Köln ansässiger Lütticher gewesen wäre, doch gar Jugendwerke Memlings erkennen wollen! In voller Ausbildung aber und mit neuem Stilgefühl verbunden erscheint diese Richtung in den Gemälden des Meisters, den man nach einem Altarwerk, von dem sieben Bilder der Münchener Pinakothek gehören, ein achtes sich in der Londoner Nationalgalerie befindet, als „Meister des Marienlebens“ bezeichnet. Er muß zwischen 1460 und 1490 tätig gewesen sein und seine Kunst in den Niederlanden selbst, eher unter Dirk Bouts, an den seine Formen- und Farbensprache am meisten erinnert, als unter Roger selbst, dem er manchmal Kompositionsmotive entlehnt, erlernt haben. Seine frischen, eigenartigen Farbenakkorde erhalten durch den Goldgrund, zu dem er, wie zu der Ausführung der Brokatstoffe mit wirklichem Golde, in Köln zurückkehrte, ein erhöhtes dekoratives Leben. Neben geschlossenen Gruppen beherrschen parallelgestellte Einzelgestalten vor der klar und schlicht, aber räumlich reich ausgebildeten Landschaft seine symmetrisch angeordneten Bilder. Seine hageren Gestalten pflegen mit individuell belebten, knochigen Köpfen und Händen ausgestattet zu sein; und das tiefe Empfindungsleben eines keuschen deutschen Gemüts spricht aus seinen schlicht erzählenden Darstellungen zu unserem Herzen. Zu seinen frühesten Werken muß der ergreifende „Heiland am Kreuze“ im Museum zu Köln gerechnet werden. Die strengen Formen des Kopfes erinnern hier noch an Roger; und statt des deutschen Goldgrundhimmels wölbt sich nach niederländischer Art noch ein wirklicher blauer, sich weißlich senkender Himmel über



Die Anbetung des Kindes. Ölgemälde von Stephan Lochner im Besitz der Prinzessin Moritz von Sachsen-Altenburg. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck. Vgl. Text, S. 490.

der frühlingsfrischen Hügellandschaft. Jenes „Marienleben" bleibt sein Hauptwerk. Als Spätwerk seiner Hand aber sei nur noch die stimmungsvolle „Beweinung Christi" des Kölner Museums hervorgehoben, in der des Meisters Typen am meisten verselbständigt, die Symmetrie der Anordnung von größtem inneren und äußeren Gleichgewicht beseelt, die Durchgeistigung der schmerzbewegten Gestalten am gemütvollsten durchgeführt erscheint.

Von einem Meister seiner Werkstatt sind die sittenbildlich hervorragenden Wandgemälde in S. Maria im Kapitol zu Köln ausgeführt, die den Organisten in roter Kappe mit seiner Singschule darstellen; und als ein tüchtiger Meister seiner Werkstatt, wenn nicht als sein Mitschüler bei Bouts, hat auch der Meister der „Lyversberger Passion" im Kölnischen Museum zu gelten, dessen Typen derber sind als die des Meisters des Marienlebens, während seine Farbenwirkung, in der die Zusammenstellung von Dunkelblau und Gelb eine Rolle spielt, kräftiger im ganzen, flauer grün aber in der Landschaft unter dem Goldgrundhimmel erscheint.

Den Übergang zu den breiteren Formen des 16. Jahrhunderts, dessen zweites Jahrzehnt sie erlebten, aber immer noch nicht zu Renaissanceformen, bezeichnen in Köln dann der „Meister der heiligen Sippe" (um 1480—1520), der „Meister von S. Severin" (um 1490 bis 1515) und der „Meister des Thomasaltars" oder „des hl. Bartholomäus" (um 1470 bis 1515), in dem Alfred von Wurzbach einmal keinen Geringeren als Schongauer erkennen wollte. Um die Zusammenstellung der Werke dieser Meister hat Scheibler die größten Verdienste.

Der „Meister der heiligen Sippe", dem wir schon die schönen Glasfenster im nördlichen Seitenschiff des Domes zuschrieben (S. 480), wird nach seinem großen Spätwerk, dem Triptychon der Kölnischen Sammlung, benannt, dessen Mittelbild die heilige Sippe in breiter und prächtiger Ausführung darstellt. Die Baldachine der Goldpfosten hinter der Hauptgruppe sind noch gotisch; aber als Vorboten der Renaissance erscheinen in ihnen, wie in Memlings späten Bildern (S. 435), bereits die „Putti", die dekorativen Knäblein Italiens. Unmittelbare, kecke Beobachtung des Lebens stellt dem Meister eine Fülle lebensprühender Gestalten zur Verfügung, die er mit hervorragend dekorativem Sinne zusammenzufügen weiß. Ein sattes Rosenrot liebt er neben ein lichtes Himmelblau zu setzen. Der Goldgrund weicht allmählich dem natürlichen Himmel, Goldbrokatvorhänge, die den Hintergrund füllen, bilden den Übergang. Der große Kreuzigungsaltar aus Richterich im Brüsseler Museum zeigt ihn bereits auf der Höhe seiner Kraft, deren vollste Entfaltung uns in dem prachtvollen Sebastiansaltar des Kölnischen Museums festlich-heiter und doch innerlich ernst entgegenleuchtet.

Der Meister von S. Severin trägt seinen Namen nach der Severinskirche in Köln, die nicht nur ein mächtiges, die Kreuzigung darstellendes Glasgemälde, sondern auch, in ihrer Sakristei, zwei charaktervolle Heiligentafeln seiner Hand besitzt, dazu 20 große, auf Leinwand gemalte Wandbilder mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Severin, die freilich nur als Werkstattbilder gelten können. Schmale, lange Köpfe mit ältlichen, ausdrucksvollen Zügen und teils rötlichen, teils gelblichen Fleischtönen, reiche, bunte, aber gut zusammengestimmte Gewandfarben und eine gewisse, ins 16. Jahrhundert hinüberweisende Freiheit der Formensprache kennzeichnen seine Bilder. Goldgrund und landschaftlicher Himmel wechseln aber noch in seinen Hintergründen. Während z. B. sein „Weltgericht" im Museum zu Köln über der graubraunen Landschaft den wirklichen Himmel darstellt, an dem schwarzes Gewölk steht, ist die „Anbetung der Könige" derselben Sammlung (Abb. S. 493) noch mit Goldgrund ausgestattet, zeigt aber der „Christus vor Pilatus" ebendort einen gut empfundenen, perspektivischen Durchblick von dem vorderen in den hinteren Raum. Die Sammlung Weber

in Hamburg besitzt ein charakteristisches Triptychon seiner Hand, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt. Daß er Holländer, Leidener, von Geburt und Erziehung gewesen, wie Aldenhoven annimmt, ist nicht überzeugend. Jedenfalls war er in Köln zum Kölner geworden.

Endlich der **Meister des Thomasaltars**, wie ich ihn in der „Geschichte der Malerei" nach seinem Hauptwerk im Kölner Museum genannt habe, oder „des hl. Bartholomäus", wie er nach seinem Werke in der Münchener Pinakothek heute allgemein genannt wird. Er scheint aus Oberdeutschland in Köln eingewandert zu sein. Seine Herkunft von Schongauer zeigt besonders deutlich seine frühe „Anbetung der Könige" in der Galerie zu Sigmaringen. In Köln bildete er sich aber seinen eigenen, leicht erkennbaren, oft genug in gespreizte Manier



Die Anbetung der Könige. Ölgemälde des Meisters von S. Severin im Museum zu Köln. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck. Vgl. Text, S. 492.

verfallenden Stil. Die nackten Teile seiner Gestalten sind vorzüglich durchmodelliert, ihre eckigen, oft platten Köpfe und ihre knochigen, schlanken Hände spiegeln ausdrucksvoll ihr inneres Leben wider. Auch seine Bewegungsmotive sind eckig genug, und die in ruhigen Lagen großwürfige Gewandung folgt ihnen mit krauser Unruhe. Völlig eigenartig aber sind seine gewählten, kühlschimmernden Farbenakkorde. Ihren Glanz zu erhöhen, hält er in den Mittelbildern seiner Altäre in der Regel am Goldgrund fest, während die landschaftlichen Gründe seiner Nebenbilder von phantasievollem Eigenleben erfüllt sind. Außer dem Kölner Thomasaltar, dessen Mittelbild den Apostel Thomas zeigt, wie er knieend seine Finger in die offene Seitenwunde des Heilands legt, und dem Münchener Bartholomäusaltar, dessen Mittelbild den Apostel Bartholomäus in statuarischer Ruhe zwischen der hl. Agnes und der hl. Cecilie darstellt, sind als Hauptwerke seiner Hand noch der große Kreuzigungsaltar und die kleine Madonna des Kölner Museums, die Heiligenflügel in der Mainzer Galerie und in der Londoner Nationalgalerie, besonders aber die ergreifend pathetische Abnahme des Heilands vom Kreuze im Louvre zu nennen. Selbst dieses Spätwerk des Meisters aber ist noch ganz im „gotischen" Sinne des 15. Jahrhunderts gestaltet und eingerahmt.

2. Die Kunst des 15. Jahrhunderts im außerrheinischen Süden Deutschlands.

A. Die süddeutsche und österreichische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Wenden wir uns vom Rhein dem Donaugebiet zu und runden wir uns dieses für unsere Zwecke nach den heutigen Staatsgrenzen ab, so befinden wir uns in dem mächtigen Länderbezirk, der Württemberg, Bayern und Österreich-Ungarn umfaßt. Hatte die Kunst dieses Gesamtgebiets schon im 14. Jahrhundert eine Hauptrolle in der künstlerischen Entwickelung Deutschlands gespielt, so trat sie im Laufe des 15. Jahrhunderts, wenigstens in der Baukunst und Bildnerei, immer entscheidender an die Spitze der Bewegung.



System des Münsters zu Ulm. Nach G. Dehio.

Ulm, die ehrwürdige Donaustadt, übernahm in der deutschen Baukunst des 15. Jahrhunderts insofern die Führung, als nicht nur der größte deutsche Baumeister der Zeit, jener Ulrich von Ensingen (S. 473 und 474), in Ulm zu Hause war, sondern auch der mächtigste deutsche Kirchenbau dieses Jahrhunderts sich in den Mauern der alten schwäbischen Reichsstadt erhob. Daß die Pfarrkirche von Ulm, die als Münster bezeichnet zu werden pflegt, schon im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts gegründet war, wissen wir bereits (S. 329); aber erst, seit 1392 Ulrich von Ensingen den Bau nach seinem eigenen Entwurfe in die Hand nahm, sproß er mächtig empor. Ulrich Ensingers Nachfolger wurden sein Schwiegersohn Kaspar Kun und sein Sohn Matthias Ensinger (S. 473). Unter ihnen wurde die Kirche zu einer fünfschiffigen Basilika ohne Querschiff, aber mit langgestrecktem, im halben Zehneck geschlossenem Chor. Schwerfällige Pfeiler scheiden das Mittelschiff von den erst nach 1500 vollendeten Seitenschiffen; diese aber, die mit Netzgewölben übersponnen sind, werden durch schlanke Rundpfeiler voneinander getrennt (Abb. oben). An der Außenseite ist das Strebewerk bereits vereinfacht, erheben sich zwei mäßig hohe Spitztürme neben dem Ostchor, ist aber die westliche Schauseite über der leichten Vorhalle mit dem in reichster Gliederung von Eselsrücken- und Fischblasenfenstern durchbrochenen höchsten

aller Kirchtürme geschmückt, dessen edle, prächtig durchbrochene Spitze nach den erhaltenen Entwürfen Matthäus Böblingers freilich erst 400 Jahre später ausgeführt wurde. Auch am Ulmer Münster hat die strenge Kritik Nüchternes, Geziertes und Überladenes auszusetzen; aber an erhabenen und malerischen Eindrücken können wir uns auch in seinen mächtigen Hallen erfreuen.

Bleiben wir zunächst in Schwaben, so treffen wir hier in der Ulrichskirche zu Augsburg (1467—99), einer üppigen Schöpfung Burkhard Engelbergers, noch eine kreuzförmige Basilika alten Schlages, aber jüngstgotischer Formensprache (Abb. nebenstehend), vor allen Dingen dann aber eine Reihe von Hallenkirchen, die sich teils, wie die Michaeliskirche zu Schwäbisch-Gmünd und die Georgskirchen zu Nördlingen und Dinkelsbühl, mit ihren hallenförmigen Chören an die Heiligenkreuzkirche zu Gmünd (S. 328) anschließen, teils aber, wie die Stiftskirche zu Stuttgart und die berühmte Frauenkirche zu Eßlingen, der älteren Chorbildung treu bleiben. Die Frauenkirche zu Eßlingen, unter deren Bauleitern uns wieder die Ensinger und Böblinger begegnen, ist ein Edelbau von außen und von innen. Matthäus Böblinger fällt auch der entscheidende Anteil am Entwurf ihres herrlichen Turmes zu, dessen von Fischblasen- und Dreipaß-Maßwerk durchbrochener, durch eine elegante Horizontalgalerie gegliederter Steinhelm zu den schönsten der Welt gehört.



Das Portal der Ulrichskirche zu Augsburg. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

In Franken ist z. B. die Stadtkirche von Schwabach, eine schlichte, von Rundschäften getragene Hallenkirche mit düster überhöhtem Mittelschiff, ein Neubau des 15. Jahrhunderts. Von den älteren Kirchen Nürnbergs aber erhielt die Sebalduskirche jetzt ihre Turmspitzen, erhielt die Lorenzkirche durch Konrad Roritzer und seinen Sohn Matthäus ihren schönen Hallenchor nach Gmünder Art, der über dem blendenartig flachen Kapellenkranz zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern mit einer reichverzierten Emporengalerie versehen ist.

Die Roritzer, die Regensburger waren, geleiten uns nach Bayern. In Regensburg selbst waren sie mit dem Ausbau der Westfassade des Domes (S. 327) in den reichen, lockeren Formen der Spätgotik beschäftigt. Matthäus Roritzer, der sich durch seine Schrift „Über der Fialen Gerechtigkeit“ auch als Bauschriftsteller einen Namen gemacht, taucht 1473 aber auch in München auf, um ein Gutachten in bezug auf den Bau der Frauenkirche abzugeben. Diese Frauenkirche in München, die sich zwischen 1468 und 1488 in dürftig verziertem Ziegelbau, aber in großen Verhältnissen erhob, ist eine fünfschiffige, querschifflose, aber mit Chorumgang und zwei Westtürmen ausgestattete Hallenkirche, deren nach innen gezogene Strebepfeiler auch an den Langseiten zu Kapellenreihen von ungewöhnlicher Höhe geworden sind. Auf ihren achtseitigen kapitell-losen Pfeilern ruhen die Dienste, die sich zu reichen Netzgewölben verzweigen. Die ernste, aber helle Kirche ist typisch für den bayrischen Ziegelstil des 15. Jahrhunderts. Die ähnlich gestalteten, doch nur mit einschiffigem Chor bedachten Landshuter Ziegelkirchen sind mit Zierteilen in Haustein verbrämt und zeichnen sich durch besonders schlanke Verhältnisse aus. Der Hauptmeister ist hier Hans von Burghausen, der 1389 zuerst erwähnt wird und 1432 starb. Die Landshuter Hauptkirchen des 15. Jahrhunderts aber sind die Martinskirche, die Jodokuskirche und die Heiligengeistkirche. Die Martinskirche, deren mächtiger, aber nicht besonders feinfühlig gegliederter Turm um 1500 vollendet wurde, wird von ungewöhnlich schlanken und hohen Achteckpfeilern getragen. Nie vielleicht ist ein so großer und so hoher Raum mit so wenig Pfeiler- und Wandmasse gestützt und umschlossen worden wie hier. Man mag sein Urteil über diesen von Licht durchfluteten Bau mit Fr. Haack dahin zusammenfassen: „Zu viel Experiment, zu wenig künstlerische Empfindung“; aber man wird sich gestehen dürfen, daß das Gefühl des Sieges der Kraft über den Stoff, das den Eintretenden befällt, nicht allzuweit von künstlerischer Empfindung entfernt ist.



Das Netzwerk einer Chorkapelle in der Frauenkirche zu Ingolstadt. Nach J. Sighart.

In Ingolstadt schließt sich als unreiner Hallenbau die Frauenkirche (1425—1525) hier an, in deren Chorkapellengewölben wieder jenes Doppelnetzwerk (Abb. oben) hervortritt (S. 474), dessen unteres Gehänge hier bereits in freie Pflanzengebilde hinübergeleitet ist. Zu den reichsten Schöpfungen des spätgotischen Verzierungsstils gehört dann aber auch der Kreuzgang am Dom zu Eichstätt. Seine gewundenen, mit Ast- und Blattwerk durchzogenen Säulen, deren eine die Jahreszahl 1489 trägt, sind kaum noch gotisch zu nennen; aber dem Renaissancestil gehören sie erst recht noch nicht an. Es ist selbständige Kunst des 15. Jahrhunderts.

In Österreich und Böhmen wurde im 15. Jahrhundert an manchem alten Prachtwerk weitergebaut. Immer höher und schlanker stieg in Wien bis 1433 der einzig-herrliche

Stephansturm empor (S. 327); immer mächtiger entfaltete sich bis zum Ende des Jahrhunderts das Strebewerk der Barbarakirche zu Kuttenberg. Immer anmutiger wuchs die Teynkirche in Prag, deren malerische viereckige Westtürme erst 1511 vollendet wurden, unter König Podiebrads Beistand heran. Zu einigen merkwürdigen Neubildungen aber kam es in Tirol an der Brennerstraße, deren Kunstwerke B. Riehl im Zusammenhang untersucht hat. Zweischiffige, nur mit einer Pfeilerreihe in der Längenachse ausgestattete kleine Kirchen hatte es hier schon seit längerer Zeit gegeben. Aus ihnen entwickelte sich jetzt ein so eigenartiger Bau wie die Pfarrkirche in Schwaz (1460—65), eine vierschiffige Hallenkirche, deren mittlere Säulenreihe auch den Chor in zwei Hälften zerlegt. Gerade in der Baugeschichte wirkt an sich Widersinniges manchmal durch den Reiz der Neuheit.

Natürlich sah das 15. Jahrhundert in ganz Süddeutschland auch zahlreiche weltliche Gebäude dem heimischen Boden entsprießen: Schlösser und Burgen, Rathäuser, Kaufhäuser und Kornhäuser, Stadtmauern mit Türmen und Toren, Wohnhäuser aus Stein oder aus Fachwerk und Ziegelsteinen. Die erhaltenen Gebäude dieser Art gehören jedoch meist zu den Nutzbauten, die, dem Realismus der Zeit entsprechend, in künstlerischer Beziehung nur dürftig ausgestattet zu sein pflegen. In Nürnberg kommen künstlerisch höchstens die reicher geschmückten Giebel, die vorspringenden Erker (Chörlein) oder Portale der Wohnhäuser, gegen Ende des Jahrhunderts aber auch die halboffenen Wendeltreppentürme und flamboyanten Maßwerkgalerieen der Höfe in Betracht, wie Hans Beheim der Ältere, der letzte Gotiker der stolzen Reichsstadt, sie ausführte. In Augsburg hat sich von dem Fuggerhaus des 15. Jahrhunderts, dem spätgotischen Doppelhause Ulrich und Georg Fuggers, unter denen sich die Weltmacht ihres Handelshauses vorbereitete, eigentlich nur der hübsche spätgotische Flachgiebel an der Annenstraße erhalten. In Innsbruck sind an dem berühmten, 1425 durch Herzog Friedrich erbauten Hause mit dem „goldenen Dachel“ die anmutigen Steinbalkons, die dem Bau seinen Reiz geben, erst 1500 entstanden. In Krakau ist das „Collegium Jagellonicum“, der Universitätsbau Kasimir des Großen, ein schlicht gotisches Gebäude dieser Zeit, dessen Aula als Saalbau durch das der Straße zugewandte „Chörlein“ ausgezeichnet ist. Den wichtigsten erhaltenen süddeutschen fürstlichen Saal- und Palastbau der Zeit aber finden wir in Prag. Es ist der Wladislawsche Saal in der Königsburg auf dem Hradschin (1484 bis 1502). Bei seiner Länge von 68, seiner Breite von 19 und seiner Höhe von 13 Metern gehört dieses Werk des Benedikt Ried von Pfisting in Niederösterreich zu den eindrucksvollsten Saalbauten der Welt. Die großen Doppelkreuzfenster an beiden Langwänden und die Wandpfeiler, von denen die reichverschlungenen Netzgewölbe aufsteigen, betonen die Formensprache der Spätgotik, zu deren Schwanengesängen das mächtige Werk gehört.

B. Die süddeutsche und österreichische Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

In der Stilentwickelung des 15. Jahrhunderts ging in Süddeutschland die Bildnerei im allgemeinen der Malerei voran; und gerade die Bildnerei bewahrte hier, soweit sie nicht im äußersten Süden und im Übergang zum 16. Jahrhundert von italienischen Strömungen erfaßt wurde, ihre nationale Selbständigkeit und Eigenart. Gotisch blieben auch hier ihre Umrahmungen, von seltenen versprengten Ausnahmen abgesehen, noch bis zum Ende des Jahrhunderts. Die Ausgangspunkte der bildnerischen Bewegung des 15. Jahrhunderts aber lagen in Schwaben, ihre Glanz- und Endpunkte in Franken.

Die **monumentale Steinbildnerei Schwabens** führt uns gleich in der Vorhalle des Ulmer Münsters eine Entwickelung von mehr als zwei Jahrhunderten vor Augen. Die feinen, lebendigen Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte im Bogenfelde der Haupttür, die, wie Haßler gezeigt hat, von der alten abgebrochenen Pfarrkirche übernommen worden sind, gehören spätestens dem 14. Jahrhundert an. Der etwas weichliche Christus von 1529 am Mittelpfeiler der Haupttür leitet in die Renaissancezeit hinüber. Die übrigen, zum Teil vorzüglichen Heiligengestalten auf den Konsolen und unter den Baldachinen am Äußeren und im Inneren der Vorhalle sowie in den Bogenkehlen des Hauptportals aber gehören oder gehörten — denn die äußeren sind zum Teil durch moderne Nachbildungen ersetzt — allen Entwickelungsstufen des 15. Jahrhunderts an. Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammen die mit gut wiederhergestellter Bemalung ausgestatteten Bogenfelder-Reliefs und Heiligenstandbilder am Äußeren der Kreuzkirche zu Gmünd, die Bode „ein wahres plastisches Bilderbuch der christlichen Heilslehre" nannte. Der Höhe des Zeitraums entstammen die trefflichen Türbogenreliefs der Frauenkirche zu Eßlingen, der noch ideal empfundene hl. Georg am Westportal, die realistischeren Bilder aus dem Marienleben über der Südosttür und das schon derbe und unruhige Jüngste Gericht über der Südwesttür. Am glänzendsten aber tritt uns der Stil des 15. Jahrhunderts am Bildwerk der Stiftskirche zu Stuttgart entgegen. Die Kreuztragung und die Auferstehung in der Bogenfüllung des Turmportals gehören zu den kräftigsten und lebendigsten Schöpfungen der schwäbischen Schule; die erst 1494 aufgestellten Apostel über dem Portal zeichnen sich durch meisterhaftes Formenverständnis bei ruhiger Würde der Auffassung aus; der Kalvarienberg, der 1501 draußen an der Leonhardskirche zu Stuttgart angebracht wurde, aber beweist, wie maßvoll, trotz des überreichen Faltenwurfs der Gewänder, in der äußeren und zugleich wie tief empfunden in der inneren Bewegung dieser Stil der schwäbischen Steinbildnerei hier ausklingt.

Die **schwäbische Grabplastik** des 15. Jahrhunderts dagegen läßt sich am besten in den Chorkapellen des Augsburger Doms verfolgen, deren Grabmäler und Denksteine Josephi im Zusammenhang behandelt hat. Die ganze Stilentwickelung von der größeren Idealität der Kopfbildungen und der schlichteren Ruhe der Gewandfalten durch die individuellste Bildnisähnlichkeit, die eindringlichste Behandlung der Einzelheiten und den unruhigst knittrigen Faltenwurf hindurch bis zu der großzügigeren plastischen Ruhe, die sich gerade hier ohne italienische Beihilfe aus dem natürlichen, allezeit mehr oder weniger wirksamen schwäbischen Schönheitsgefühl heraus im Übergange zum 16. Jahrhundert einstellt, breitet sich in diesen freilich nur zum Teil künstlerisch hervorragenden Schöpfungen besonders folgerichtig vor uns aus. Meilensteine dieser Entwickelung sind z. B. das Grabmal der Hirnschen Eheleute von 1425, der Denkstein des Konrad von Mynnwitz von 1442, das grausige Totenbild des Kardinals Peter von Schaumburg (gest. 1469) und das großartige Grab des Bischofs Johann von Werdenberg (gest. 1486); das Ziel aber zeigt **Hans Beirlins** um 1505 gemeißelter Denkstein des Bischofs Friedrich von Zollern. In malerisch hohem und zugleich flachem Relief ist hier in gotischer Halle die Kreuzigung des Heilands mit dem knieenden Stifter und dessen Schutzheiligen Andreas dargestellt. Alles Körperliche ist trefflich verstanden. Nur leise klingt in den „gotischen" Faltenbrüchen des 15. Jahrhunderts die alte Zeit noch nach. Wunderbar aber ist die stille und doch tiefe Empfindung, die das Werk durchzittert.

Um die vielseitigen **schwäbischen Künstler** des 15. Jahrhunderts kennen zu lernen, kehren wir zunächst nach Ulm zurück. Als Ulmer Bürger tritt hier 1427 der um 1400 in

Reichenhofen (Südschwaben) geborene, um 1467 zu Ulm gestorbene Bildhauer Hans Multscher auf, den Reber, Schmarsow und Friedländer uns nähergebracht haben. Die ganze schwäbische Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verkörpert sich in diesem Meister, der nicht nur Steinbildhauer und Holzschnitzer, sondern auch Maler war. Vollständig, wenn auch zerteilt, hat sich der große, mit gemalten Flügeln versehene, von der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen veröffentlichte Schnitzaltar erhalten, den Multscher 1456—59 für die Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol ausführte. Auf dem Hochaltar dieser Kirche steht nur noch die Muttergottes mit dem Kinde auf dem linken Arm (Abb. unten). Die vier weiblichen Seitenheiligen und die Sockelhalbfiguren des Heilands und der Apostel befinden sich jetzt in der Magdalenenkirche, die Heiligen Georg und Florian in der Spitalkirche zu Sterzing. Alle diese Figuren zeichnen sich durch gute Verhältnisse und edle, offene, ausdrucksvolle Köpfe aus. Ihre Haltung zeigt noch Spuren der gotischen Ausbiegung; ihre Gewänder verschmähen noch den knittrigen Faltenwurf der Holzbildnerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Man sieht ihnen an, daß ihr Meister von den Steinbildnern hergekommen.



Madonna. Holzfigur Hans Multschers in der Pfarrkirche zu Sterzing. Nach der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen (IV, Tafel 13).

Der große Ulmer Bildhauer und Bildschnitzer der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber war Jörg Syrlin der Ältere (gest. um 1491). Nur mittelbar kann das edle, kirchturmartige steinerne Sakramentshäuschen von 1467 im Münster zu Ulm auf ihn zurückgehen. Sein Hauptwerk der Steinbildhauerei ist der sogenannte Fischkasten vor dem Rathaus, ein gotischer Brunnen von 1482, der mit drei geschmeidigen jugendlichen Rittergestalten geschmückt ist. Höher aber stehen die Hauptwerke seiner Holzbildnerei im Münster: der hoch von gotischem Baldachinwerk überragte Dreisitz vorn in der Mitte des Chors und das prächtige Chorgestühl an dessen Langseiten. In dem krönenden Baldachin des Dreisitzes (1468) steht die edle, formenreine Gestalt des Erlösers; der bildnerische Schmuck seiner unteren Teile aber entspricht dem des Chorgestühls (Abb. S. 500), das hüben wie drüben mit lebensvoll geschnitzten Halbfiguren, weiblichen an der Südseite, männlichen an der Nordseite, geschmückt ist. Die Halbfiguren der Gestühlwangen stellen weise Männer und die Sibyllen des Heidentums dar, unter ihnen, besonders lebendig, den Meister selbst und seine Gattin; die der Wandnischen veranschaulichen die von Gott erleuchteten Männer und Frauen des alten Bundes; die der Giebelfelder zeigen männliche und weibliche Heilige des neuen Bundes. Anmutige Lebenswahrheit und ruhige seelische Sammlung setzen diese Büstenfolgen den hervorragendsten deutschen Kunstschöpfungen an die Seite.

Jörg Syrlin der Jüngere, von dem das Chorgestühl (1493) und der Dreisitz (1496) in der Benediktinerkirche zu Blaubeuren sowie der überreiche Schalldeckel der Domkanzel zu Ulm herrühren, wandelte in den Fußstapfen seines Vaters. Daß er aber auch der Schöpfer des berühmten, in stimmungsvoller Bemalung und Vergoldung prangenden Schnitzaltars (1494—96) der Kirche zu Blaubeuren sei, ist keineswegs ausgemacht. Wie alle schwäbischen

Schnitzaltäre, zeigt dieses wirkungsvolle Kunstwerk im Mittelschrein heilige Einzelgestalten; die Mitte nimmt hier die auf dem Halbmond stehende Muttergottes ein; die Innenseiten der Innenflügel zeigen die Reliefdarstellungen der Anbetung der Könige und der Anbetung der Hirten; die übrigen Flügelteile sind mit Gemälden geschmückt. Die Gestalten sind groß gedacht, aber noch immer gotisch gebogen; die Köpfe sind lebenswahr und edel gebildet, aber etwas weich und süß im Ausdruck; die Gewänder sind voll und reich geworfen, aber doch nicht ohne die eckige Brüchigkeit des Zeitalters.



Ein Teil von Jörg Syrlins des Älteren Chorgestühl im Dom zu Ulm.
Nach R. Vorrmann und R. Graul. Vgl. Text, S. 499.

Neben diesem typisch schwäbischen Altarwerk kommen hier nur noch einige Altäre in Betracht, die bei bekannten schwäbischen Malern bestellt, aber offenbar von fremden Händen ausgeführt waren. Hierher gehört zunächst das noch unbeholfen angeordnete Bildwerk des 1469 vollendeten Altarschreins des Ulmer Altmeisters Hans Schülein in der Stiftskirche zu Tiefenbronn. Hierher gehören aber auch einige Altäre aus der Werkstatt des Nördlinger Malers Friedrich Herlin, dem Haack eine eingehende Untersuchung gewidmet hat. Ausgezeichnet ist die kraftvoll naturalistische, holzgeschnitzte Kreuzigung in Herlins großem Altarwerk von 1466 in der Jakobskirche zu Rotenburg, seiner Vaterstadt. Köstlich ist die Muttergottes zwischen vier Heiligen in seinem Altarwerk von 1472 zu Bopfingen; aber an den Gemäldestil des Meisters erinnert nichts in diesen Bildwerken; und der mächtige Holzchristus zwischen vier Heiligen auf dem Hochaltar der Hauptkirche zu Nördlingen

hat vollends nichts mit den Flügelgemälden von 1462 zu tun. Er ist offenbar später als sie und bezeichnet den Übergang der mittelalterlichen in die neuzeitliche Bildnerei Schwabens.

In Bayern, dessen Bildnerei B. Riehl untersucht hat, sind den Archiven überall zahlreiche Meisternamen des 15. Jahrhunderts entstiegen, die hier und da mit bestimmten Bildwerken verbunden werden können; aber kaum einer dieser Meister und nur wenige dieser Bildwerke ragen so entschieden aus dem Boden des Handwerks in den Himmel der Kunst empor, daß sie uns hier beschäftigen können. Von Ausnahmen abgesehen, war die bayrische Bildnerei in der ersten Hälfte dieses Zeitraums noch hart und allgemein, in seiner zweiten Hälfte aber kleinlich und brüchig bei starker Natürlichkeit und selbständiger Empfindung.

In der monumentalen Kirchenbildnerei hat dieser Zeitraum den Dom von Regensburg mit einer Fülle von Steinbildwerken überschüttet, von denen wenigstens die des Westportals (im Bogenfeld Tod und Krönung Mariä) zu kurz und derb in den Verhältnissen der Gestalten, zu bauschig und unwahr in den Gewändern sind, um künstlerisch anzusprechen; aber er hat auch z. B. die Martinskirche zu Landshut und die Frauenkirche zu Ingolstadt mit annehmbareren Bildwerken geschmückt. Auch an steinernen Grabdenkmälern, Hochgräbern und Grabplatten fehlt es im 15. Jahrhundert weder in Regensburg noch in Eichstätt, weder in Landshut noch in Freising, weder in Straubing noch in München. Hervorzuheben sind aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Zisterzienserkirche zu Reichenhaslach der schon völlig bildnisartige, aber noch mit ruhig fließendem Gewande ausgestattete Grabstein des Abtes Johannes Zipfler von 1417; an der Martinskirche zu Landshut die eindrucksvolle, packend lebenswahre Grabbüste des Baumeisters Hans von Burghausen von 1432; im Nationalmuseum zu München aber der trefflich durchgebildete Ingolstädter Entwurf des Denksteins Ludwig des Gebarteten, der im Gebet vor der Dreifaltigkeit kniet. Mit Riehl geben wir dieses hervorragende Werk der Zeit um 1435 zurück. Der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber entstammt z. B. die lebendig, wuchtig und stilvoll aus rotem Marmor gemeißelte Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern im Fußgestell des großen, 150 Jahre jüngeren Grabmals dieses Herrschers in der Frauenkirche zu München.

Hinter der Steinbildnerei bleibt aber auch die bayrische Holzbildnerei nicht zurück, die man am besten im Nationalmuseum zu München studieren kann. Doch spielen die eigentlichen Altarwerke, die zum Teil von auswärts bezogen wurden, hier keine solche Rolle wie die Einzelstandbilder der Muttergottes und der Heiligen. Die Stilwandlung, die sich von 1400 bis 1450 vollzog, zeigt z. B. die jüngere Maria in Thalhausen, verglichen mit der älteren in Oberwittelsbach: eigenartig aber halten beide das lebhaft bewegte, nackte Kind in neuerfundener Stellung mit beiden Händen fest, wie um es zu bändigen. Die bedeutendsten Holzschnitzwerke der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber sind hier die Standbilder des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes und der zwölf Apostel von 1496 in der Klosterkirche zu Blutenburg bei München. Groß und stilvoll in der Gesamthaltung und im Gewandfluß, rein in den Zügen und im Ausdruck der Köpfe erheben sie sich, wenn sie bayrischen Ursprungs sind, hoch über die bayrische Durchschnittskunst dieser Zeit.

Auch im Gesamtgebiet der heutigen österreichisch-ungarischen Monarchie ging die Bildnerei des 15. Jahrhunderts die uns nun schon bekannten Wege. An Werken der Steinbildnerei und der Holzschnitzerei fehlt es auch hier nirgends. In entlegeneren Hauptorten aber

bezog man vorzugsweise Künstler und Kunstwerke aus anderen Gegenden Deutschlands. Krakau z. B., die polnische Königsstadt, erscheint in künstlerischer Beziehung fast als eine Tochterstadt Nürnbergs; und Wien, die deutsche Kaiserstadt, beschäftigte deutsche Meister verschiedener Herkunft. Kaiser Friedrich III. berief 1467 den Bildhauer Nikolaus Lerch, der auch in Konstanz und Straßburg tätig gewesen, nach Wien und übertrug ihm hier eine Reihe wichtiger Arbeiten. Daß Lerch Leidener gewesen, wie angenommen wurde, ist, wie Karl Simon dargetan, mindestens zweifelhaft. Er scheint vielmehr burgundisch gebildeter Oberdeutscher gewesen zu sein. Im Auftrage Kaiser Friedrichs schuf er in Wien zunächst das Grabmal der Kaiserin Eleonore (gest. 1467) in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt: in rotem Marmor ein lebensgroßes und lebensvolles Reliefbild, das nirgends über den Plattenrand hervorragt; dann das vornehm-weiche rote Marmorhochgrab des Kaisers selbst, das sich jetzt in der Stephanskirche zu Wien befindet. Es wurde erst 1513 von Michael Dichter vollendet. Beide Werke sind besser als ihr Ruf; und tüchtig in seiner Art ist auch der zwölfseitige Taufstein der Stephanskirche, den Lerch 1481 mit den Marmorreliefs des Heilands und der Apostel schmückte.



Maria. Aus Michael Pachers „Krönung Mariä" vom Schnitzaltar der Pfarrkirche zu S. Wolfgang. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg. Vgl. Text, S. 503.

Am reichsten an selbständigen Kunstwerken sind die Alpengegenden Österreichs, deren Kunstgeschichte von Forschern wie Hans Semper, R. Stiassny und B. Riehl in ein helleres Licht gerückt worden ist. Entwickelungsgeschichtlich am lehrreichsten ist die Kunstgeschichte Tirols, der natürlichen Brücke, über die die italienischen Kunstanschauungen ihren Eroberungszug nach Deutschland antraten. Weitaus der bedeutendste tirolische Künstler des 15. Jahrhunderts ist Michael Pacher (erwähnt seit 1467, gest. 1498) von Bruneck im Pustertal, dem wir unter den Malern nähertreten werden. Aber auch die geschnitzten und bemalten Bildwerke der Mittelschreine einiger seiner Hauptaltäre gehören zu den großartigsten Schöpfungen dieser Art. Bislang sah man es als ausgemacht an, daß gerade Pacher nicht nur der Maler, sondern auch der Schnitzer der bei ihm bestellten Altäre gewesen sei; und wenn Stiassny auch mit Recht darauf hingewiesen, daß der Beweis hierfür nicht erbracht sei, so könnte das inzwischen bekannt gewordene Beispiel Hans Multschers (S. 499) doch die alte Auffassung bestätigen. Jedenfalls hat Pacher die Entwürfe der bei ihm bestellten Holzschnitzschreine gemacht und ihre Ausführung geleitet. Zunächst gehört der Hochaltar der Pfarrkirche in Gries bei Bozen hierher (1471—75), von dem sich gerade nur der Bildschrein an seinem Platze behauptet hat. In gotischer Baldachinumrahmung ist die Krönung der knieenden Himmelskönigin durch Gott den Vater und Gott den Sohn dargestellt. Die Taube über ihrem Haupte vollendet das Bild der Dreieinigkeit. Engel halten

einen Vorhang und den Saum des Gewandes der Gebenedeiten. Seitwärts aber stehen die prächtigen Gestalten des hl. Erasmus und des Erzengels Michael. Die Köpfe dieser feierlichen, großempfundenen Darstellung sind gut und ausdrucksvoll, die Gewandung ist bauschig, hier und da eckig, aber noch nicht knitterig. Vollständig erhalten ist Pachers Hochaltar zu S. Wolfgang (1477—81), dessen Mittelschrein ebenfalls die Krönung der Gottesmutter veranschaulicht. Die Köpfe zeigen hier länglichere Typen (Abb. S. 502), die Gewänder noch reichere, aber nicht unruhigere Falten; das Ganze schließt sich noch feierlicher zusammen als dort. Von Pachers letztem großen Altarwerk, dem Hochaltar in der Franziskanerkirche zu Salzburg endlich, den der Meister unvollendet hinterließ (1495—98), hat sich nur die thronende Madonna erhalten, die mit sinnend sinnigem Ausdruck dem unbekleidet auf ihrem linken Knie sitzenden Knaben eine Traube reicht. Daß der Meister, der diese Gruppe entwarf, italienische Madonnen des 15. Jahrhunderts gesehen, fühlt man durch; aber im Grunde ist sie, wie alles, was aus Pachers Werkstatt hervorging, kerndeutsch empfunden und selbständig gestaltet.

Ihre kräftigste Blüte entfaltete die deutsche Bildnerei des 15. Jahrhunderts jedoch unter Nürnbergs und Würzburgs Führung im reichen Frankenlande.

In Nürnberg treten uns bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus zumeist noch Bildwerke ohne Meisternamen entgegen. Dann erst beginnt die Zeit der großen Meister, die die Nürnberger Kunst über die Schwelle des 16. Jahrhunderts hinübergeleiten. Die Einführung renaissancemäßiger Pilasterumrahmungen bildet auch hier die Grenze.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ringt die Nürnberger Bildnerei noch mit der überlieferten Formensprache, über die verschiedene Kunstwerke sich erst in verschiedenen Beziehungen erheben. Von den Nürnberger Portalskulpturen gehören die der Frauenkirche, wie Graf Pückler gezeigt hat, dem Ende des ersten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts an. Es handelt sich um den überaus reichen, leider großenteils „verneuerten" bildnerischen Schmuck der ganzen Vorhalle, der in seiner Gesamtheit ein helles Loblied auf die Himmelskönigin anstimmt. Am wenigsten haben die Bildwerke des inneren Portals gelitten: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel im Bogenfeld, die heiligen Einzelgestalten im Gewände. Etwas handwerksmäßig ist alles behandelt; aber schon die Nacktheit des Christkindes in den Kindheitsszenen kündigt das neue Jahrhundert an. Charakteristisch sind die vorgewölbten Schädel, die rundlich flachen Augenbrauen, die über die Brust gespannten, an den Körpern in schlichten Parallelfalten herabfallenden Gewänder. Aber auch an anderen Kirchen Nürnbergs läßt die Entwickelung der Steinbildnerei sich Schritt für Schritt verfolgen. Welche Wandlung hat sich von der frühen, noch schematischen Grablegung in der Kapelle des Heiligengeist-Spitals bis zu der oftererwähnten, ohne besonderen Grund einem Meister Hans Decker zugeschriebenen Grablegung von 1446 in der Ägidienkirche vollzogen; hier tritt uns eine neue, selbstersonnene Anordnung und in der Einzeldurchbildung ein eigener, wenn auch noch harter und herber Wirklichkeitssinn entgegen. Wie altertümlich befangen erscheint selbst der „Meister der Volkamerschen Verkündigung" (Abb. S. 504), dem außer der Verkündigung (um 1430) auch die Heimsuchung im Chorumgang der Sebalduskirche gehört, wenn man ihn dem Meister des Schmerzensmanns (um 1437) vom „Rieterschen Denkstein" im Peterschor der Sebalduskirche gegenüberstellt; und doch gehört auch dieser Schmerzensmann trotz der freieren Faltengabe seines Hüfttuchs, trotz der natürlichen Bewegung seiner Arme, trotz der individuellen Züge seines schmalen, hageren Kopfes

immer noch erst dem Übergang zum ausgebildeten Stil des 15. Jahrhunderts an. Wirklich auf „realistischem“ Boden steht dann der lebensgroße Christophorus am Südturm derselben Kirche, der „Schlüsselfelderische Christophorus“ von 1442. Das breite, derbe Gesicht des Heiligen mit der gefurchten Stirn, der dicken Nase, den tiefliegenden Augen, die kräftig herausgearbeiteten Beinmuskeln, die natürlich, wenn auch plump fallenden Gewandfalten verkünden hier in der Tat eine neue Stellung des Künstlers zur Natur. Dieselbe Entwickelung aber zeigt die Grabbildnerei. Wie altertümlich steif und hart wirkt die Bildnisgestalt des Grabsteins des Konrad von Egloffstein von 1416 in der Jakobskirche gegenüber der vielleicht nur wenige Jahre jüngeren, alle Züge des Greisenalters realistisch betonenden Gestalt über dem Grabmal des Herdegen Valzner in der von ihm gestifteten Kapelle des Heiligengeist-Spitals.


Der Engel der Verkündigung. Bildwerk des „Meisters der Volkamerschen Verkündigung“ in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. Vgl. Text, S. 503.

Denselben Weg geht die gleichzeitige Nürnberger Holzschnitzerei. Zu den ältesten Holzschnitzaltären Deutschlands gehört der Deokarus-Altar in der Lorenzkirche. Graf Pückler hat nachgewiesen, daß er schon 1406 entstand. Das Schnitzwerk seines zweistöckigen Schreins knüpft seinem Stil nach an den Meister der Apostel der Jakobskirche (S. 333) an. Oben thront Christus zwischen sechs stehenden Aposteln, unten sitzt der hl. Deokarus selbst in der Mitte der übrigen sechs. Die unbemalten Figuren sind teilweise vergoldet. Die großen Köpfe sind tüchtig modelliert, die Körperverhältnisse sind noch kurz und derb, in den Gewandfalten häufen sich enge, harte Parallelzüge. An der Spitze der Nürnberger Flügelaltäre der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht der Katharinenaltar von 1453 im Chor der Sebalduskirche, dessen Flügelgemälde schon wichtiger sind als seine geschnitzten Darstellungen des Gebets und der Enthauptung der hl. Katharina. Diese zeigen gleichwohl die kecke Formen- und Bewegungssprache, die sich in der Zwischenzeit ausgebildet hatte. Deutlicher aber erscheinen die Zwischenstufen an einigen Einzelwerken der Holzschnitzkunst von der Lobenhoferschen Madonna im Germanischen Museum, die, um 1410 entstanden, noch die S-förmige gotische Biegung zeigt, bis zu der um 1450 geschnitzten hl. Katharina in der Pfarrkirche zu Schwabach. Diese hl. Katharina zeigt vielleicht zum ersten Male die Prägung des Nürnberger Frauentypus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wir vergegenwärtigen ihn uns mit Graf Pücklers Worten: „Das eirunde, etwas leere Gesicht auf dem fleischigen Halse, die langen dürren Hände, der Wurf des Mantels mit seinen brüchigen Querfalten — das alles wiederholt sich in den nächsten Jahrzehnten immer und immer wieder.“

Unter den bekannten Nürnberger Malern, aus deren Werkstatt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Schnitzaltäre hervorgegangen, steht Michel Wolgemut (1434—1519) obenan. Auch er nahm nicht selbst das Schnitzmesser zur Hand; aber gerade er pflegte das Schnitzwerk seiner Altäre selbst zu entwerfen und seine Ausführung zu überwachen. Bei aller Naturwahrheit, die sich in den Formen und Gebärden der bildnerischen Gestalten und Gruppen dieser Wolgemutschen Altäre ausspricht, erheben sie sich selten über eine steife, handwerksmäßige Trockenheit. Die hochköpfigen, matt blickenden Gestalten mit kleinen Münden, aber dicken Lippen, werden von dem knittrigen Faltenwurf umhüllt, der fast völlig zum Durchbruch gekommen ist. Der Schrein des Altarwerks von 1479 in der Marienkirche zu Zwickau enthält Maria auf dem Halbmond mit vier weiblichen Heiligen zu jeder Seite. Das Altarwerk der Kreuzkapelle zu Nürnberg aber, das doch wohl erst den achtziger Jahren angehört, zeigt schon die Gruppe der Beweinung Christi, die alle Vorzüge und Mängel der Wolgemutschen Werkstatt offenbart. Der Ausführung nach verrät das Bildwerk aller Wolgemutschen Altäre, deren Gemälde wir später kennen lernen werden, verschiedene Hände; aber nur das des Mittelschreins und der Staffel des Altars von 1507 in der Stadtkirche zu Schwabach zeigt in seinen lebendigen, schlanken Gestalten und seiner flott gebauschten Gewandung die Hand eines der berühmten Bildhauer dieser Zeit, die Hand des Veit Stoß.

Von den drei großen Nürnberger Bildhauern des 15. Jahrhunderts, Veit Stoß, Adam Krafft und Peter Vischer, ist Veit Stoß der älteste. Nach Neudörffer 1438 in Nürnberg geboren, taucht er urkundlich 1477 in Krakau auf, wo er eine große Werkstatt gründete, kehrte aber später nach Nürnberg zurück, wo er, 95jährig, erst 1533 starb. Veit Stoß war nicht nur einer der bedeutendsten, sondern auch einer der vielseitigsten deutschen Künstler; er war nicht nur Holzschnitzer, sondern, wie Daun gezeigt hat, auch Steinhauer und Erzgießer; aber er war auch nicht nur Kupferstecher, sondern, wie Weizsäcker betont hat, zugleich auch Maler. Jedenfalls war er ein ganzer Künstler. Den menschlichen Körper kannte er gründlich. Seinen Köpfen wußte er innerhalb der Nürnberger Typik volkstümliches Eigenleben zu verleihen; die polnischen Typen, die er in Krakau vor sich hatte, unterschied er scharf von den deutschen seiner Heimat; eigenartig ist das üppige, lockig bewegte Bart- und Haupthaar seiner Männer, eigenartig lang, knochig, mit deutlich hervorgehobenen Gelenken sind die absichtlich vorgestreckten Hände seiner Männer und Frauen durchgebildet; den überreichen, manchmal als Lückenbüßer zur Ausfüllung leerer Stellen benutzten bauschigen, ja knittrigen Gewandwurf des Zeitstils liebt auch er. An organischem Zusammenschluß fehlt es seinen Kompositionen oft genug; dafür flößt er seinen einzelnen Gestalten aber ein leidenschaftliches, wenn auch mehr äußerliches als inneres Leben ein, das seinen Schöpfungen Unmittelbarkeit und Entschlossenheit verleiht.

Sein ältestes beglaubigtes Werk ist der Marienaltar (1477—89) in der Frauenkirche zu Krakau. Der Mittelschrein stellt in nahezu lebensgroßen, aus Holz geschnitzten und bemalten Rundgestalten ohne Hintergrund den Tod der Gottesmutter dar; Maria bricht in den Armen eines der bärtigen, zum Teil heftig ausgebogenen Apostel zusammen, die sie umringen. Oben in der Höhe ist ihre Krönung gebildet. Einige der Apostel blicken empor; auf die Sterbende aber richten sich auch der Übrigen Blicke nicht. Neben den Mängeln zeigt das Werk die Vorzüge des Meisters in hellstem Lichte. Veits erste beglaubigte Steinarbeit dagegen ist das 1492 vollendete, aus rot- und weißgeflecktem Marmor gearbeitete Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau. Unter einem spätgotischen, von acht Säulen getragenen Baldachin steht der Sarkophag, dessen Seiten mit bewegten Reliefdarstellungen

leidtragender Wappenwächterpaare geschmückt sind; auf dem Sarkophag aber ruht die Bildnisgestalt des entschlafenen Königs; sein kühngeschwungener Herrschermantel ist stellenweise von knittrigen Falten durchzogen, und hart geschnitten sind die sprechend bildnisähnlichen Züge seines Kopfes. Marmorne Bischofsgräber Veits aber besitzt z. B. der Dom zu Gnesen.



Der „englische Gruß" des Veit Stoß in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.

Zu des Meisters frühesten sicheren Werken, die in Nürnberg entstanden, gehören die lebensvolle aus Holz geschnitzte Denktafel Konrad Imhoffs (um 1487) im Nationalmuseum zu München. Dann folgt die stehende, bei allem Realismus noch immer ausgebogene Madonna vom Nürnberger Stoß-Hause, jetzt im Germanischen Museum, folgen die ausdrucksvollen Heiligengestalten im Ostchor der Sebalduskirche, folgen die beiden anschaulich gestellten Holzreliefs der Kreuztragung und Grablegung in der Frauenkirche zu Nürnberg. Von den fränkischen Schnitzaltären, die Stoß geschaffen, ist der Altar der Pfarrkirche zu Münnerstadt bis auf das pathetische, aber ungeschickt angeordnete Kreuzigungsrelief und bis auf seine bemalten Flügel, die als Hauptzeugen der bedeutsam herben Malerkunst des Meisters gelten, verloren gegangen. Vom Hauptaltar der ehemaligen Ägidienkirche in Nürnberg stammen die beiden Relieftafeln der Wolfgangskapelle, die die Verkündigung in echt Stoßschem Stile verbildlichen. Das Abendmahl am Sockel jenes Schwabacher Altars aber, das Stoß ausnahmsweise nach einem Entwurf Wolgemuts gearbeitet (S. 505), gehört zu seinen frischesten und kraftvollsten Arbeiten.

Endlich die Holzschnitzwerke seiner eigentlichen Spätzeit. Berühmt ist der „englische Gruß" (1517—18; Abb. oben), der zu den Schaustücken der Lorenzkirche gehört: in mächtigem, frei schwebendem Rosenkranz, in dem die Rundrahmen mit den Reliefs der sieben Freuden Marias ursprünglich in gleichen Abständen verteilt waren, steif nebeneinander

gestellt die beiden mächtigen, aber auch eben mehr von äußerem als von innerem Leben erfüllten Gestalten der Verkündigung. Berühmt ist aber auch der 1523 vollendete Altar der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, dessen Mittelschrein die Anbetung des neugeborenen Heilandes in lebendig bewegten, mit echt Stoßschen Händen und Köpfen, aber schon ruhiger fließenden Gewändern versehenen Rundfiguren wiedergibt. Im Fortschritt zu größerer Glätte zeigen diesen späteren Stil des Meisters dann einige biblische Reliefdarstellungen im Kestner-Museum zu Hannover und die von Daun dem Meister zugeschriebenen sechs Lindenholztafeln von 1524 (Nationalmuseum zu München), die die zehn Gebote in kecken, etwas gespreizten Kompositionen verbildlichen. Von des Meisters großen, in Holz geschnitzten Gestalten des „Gekreuzigten" aber steht die ergreifendste, deren alte Bemalung leider nicht überzeugend erneuert ist, im Germanischen Museum zu Nürnberg. Der hagere nackte Körper ist mit vollem Naturverständnis durchgeführt, und das dornenbekrönte geneigte Haupt, zu dessen beiden Seiten das Haar auf die Brust herabfällt, ist von dem echtesten körperlichen Schmerzensausdruck erfüllt. Den geöffneten Lippen scheint gerade der letzte Atem zu entfliehen.

Als Steinbildwerke aus der späten Nürnberger Zeit des Meisters endlich sind die drei Steinreliefs von 1499 in der Sebalduskirche zu nennen, die, lebhaft bewegt und zum Teil noch mit polnischen Typen ausgestattet, das Abendmahl, den Ölberg und die Gefangennahme Christi darstellen. Werke dieser Art, so tüchtig sie sind, bestätigen uns freilich, daß des Meisters kecke, knorrige Eigenart sich am unmittelbarsten in seinen Holzbildwerken ausspricht.

Von Veits Söhnen interessiert uns besonders der älteste, **Stanislaus Stoß**, der, um 1464 geboren, des Vaters Werkstatt in Krakau mit zunehmender Renaissance-Empfindung weiterführte, bis er 1527 zu seinem alten Vater nach Nürnberg zog, wo er noch vor diesem, gegen 1530, starb. Der Stanislaus-Altar im Nationalmuseum zu Krakau, der Kreuzigungsaltar in der Czartoryskikapelle und der Johannisaltar in der Florianskapelle zu Krakau sind seine Hauptwerke. Die Umrahmung des Johannisaltars zeigt den „Baumstil" der spätesten Gotik; aber die Bauten im Hintergrunde seines Reliefs zeigen auch zum Teil schon die Renaissanceformen, die um diese Zeit geradeswegs von Italien nach Polen eingeführt wurden.

Der zweite große Nürnberger Bildhauer des 15. Jahrhunderts ist **Adam Krafft**, ein Meister, der anerkanntermaßen nur Steinbildner war. Auch unsere Kenntnis dieses Meisters hat Daun geklärt und bereichert. Die Kunst Adam Kraffts wächst offensichtlich aus dem Handwerk hervor; etwas Erdenschwere bleibt ihr eigen, auch wo sie ihre Schwingen zu hohen Flügen entfaltet; etwas Mittelalterlich-Stumpfes behält sie, auch wo Natur- und Schönheitsgefühl sie dem Ewiggültigen nähern. Deutsch, ja nürnbergisch ist sie mit jeder Faser ihrer Wurzeln; selbst erfunden und selbst empfunden ist jede ihrer Darstellungen; der gekünstelte Faltenwurf der gleichzeitigen Bildschnitzerei liegt ihr ebenso fern wie jede Übertreibung des Ausdrucks und der Bewegung; kraft- und maßvoll zugleich, kommt sie vom Herzen und spricht zu unserem Herzen. Krafft ist vermutlich zwischen 1440 und 1450 in Nürnberg geboren und, nach Bauchs Berechnung, im Januar 1509 in Schwabach gestorben. Seine Lehrer kennen wir nicht. Seine frühesten beglaubigten Werke, die sieben Leidensstationen auf dem Wege zum Nürnberger Johannesfriedhof, sind vor 1490 entstanden: die „sieben Fälle" des Heilands unter der Last seines Kreuzes auf dem Schmerzenswege zur Schädelstätte, dargestellt in Relieftafeln der sieben Steinpfeiler, die an der Straße stehen. Heute sind die meisten hier durch Nachbildungen ersetzt, stehen die Originale im Germanischen Museum. Mit erstaunlicher Erfindungsgabe hat der Meister den gleichen Gegenstand sechsmal neugestaltet. Der klassische Reliefstil bewegt sich in zwei

oder drei Plänen fast ohne Hintergrundsangaben vom Flachrelief durchs Hochrelief zu der annähernden Rundbildnerei des Vordergrundes. Leider ist durch Verwitterung und Erneuerung ein gutes Stück des ursprünglichen Reizes verloren gegangen; aber immer noch erkennt man die Kraft der gedrungenen Einzelgestalten, die sprechende Anschaulichkeit des dargestellten Augenblicks, den ruhigen Fluß der Gewänder, den Empfindungsadel in den Köpfen der Freunde, den Haß in den maßvoll verzerrten Mienen der Widersacher des Erlösers. Und wie viel Hoheit, Schmerz, Erbarmen und Jammer spiegeln sich in seinem eigenen Antlitz wider! Wie



Die dritte Station von Adam Kraffts „Schmerzensweg“. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.

mächtig wendet er sich auf der Darstellung der dritten Station zu den Frauen Jerusalems um (Abb. oben), wie jämmerlich ist er auf der sechsten der Länge nach unter seinem Kreuze hingestürzt! Auf dem siebenten Relief aber, an der Kirchhofsmauer, ist bereits die Pflege seines Leichnams dargestellt, während auf dem Kirchhof selbst die drei Kreuze des Kalvarienberges ragen. Von 1490—92 arbeitete Krafft dann an dem berühmten Schreyerschen Grabmal, das außen an der Sebalduskirche angebracht ist. Daß hier in vollstem Gegensatze zu den „Stationen“ der plastische Reliefstil zugunsten des malerischen aufgegeben ist, erklärt sich vielleicht daraus, daß das mächtige Reliefbild an die Stelle eines älteren Gemäldes trat. In der Durchbildung und Beseelung der einzelnen Gestalten und Köpfe aber bedeutet dieses großartige Werk noch einen Fortschritt über die sieben Stationen hinaus. Immerhin nahm Krafft in seine späteren Reliefs, in denen er zu plastischerer Anordnung zurückkehrte, doch die zeitgemäße Vorliebe für landschaftliche oder bauliche Hintergründe mit hinüber. Zwischen

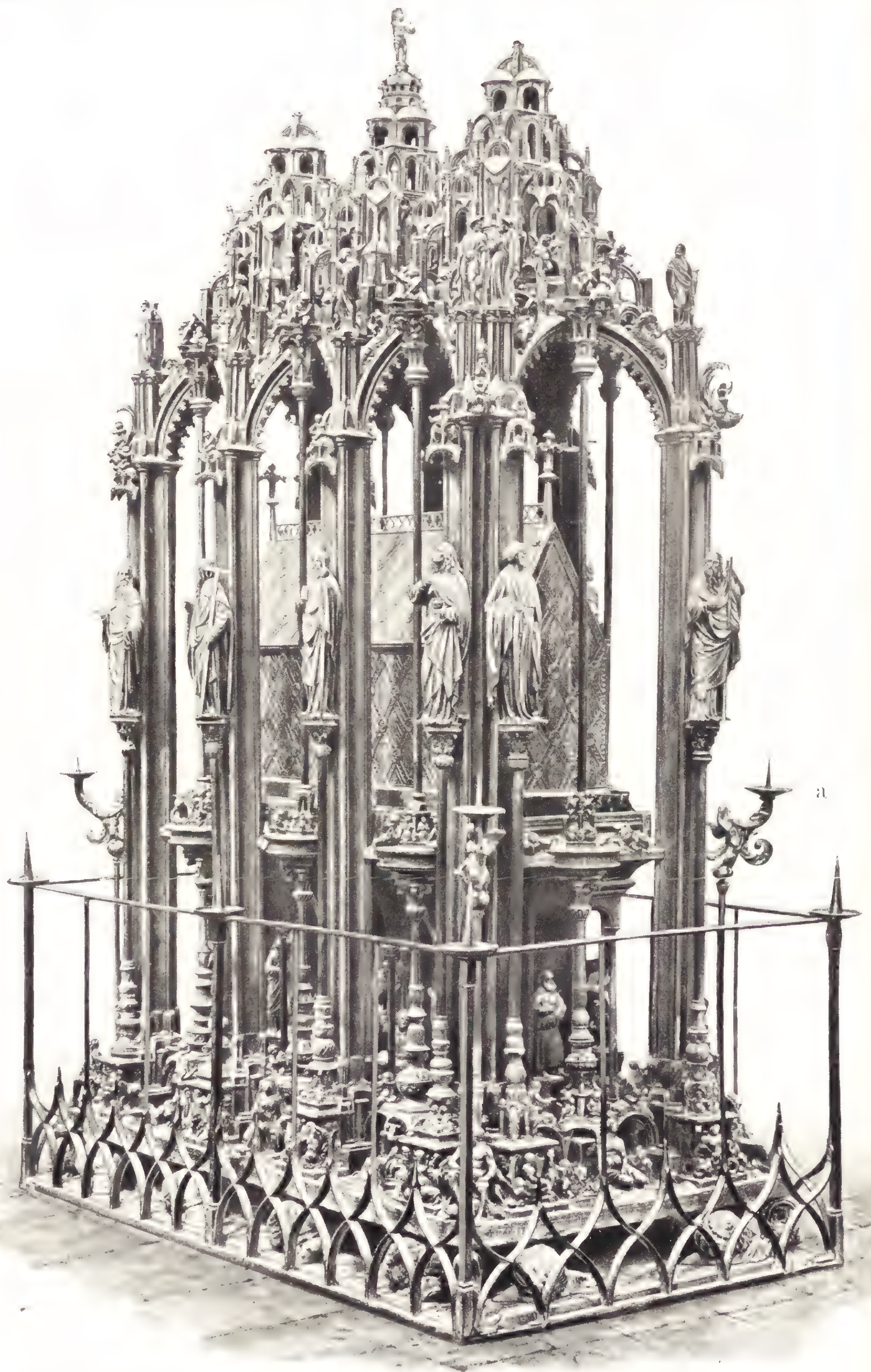
1493 und 1496 schuf er sein drittes Hauptwerk, das berühmte „Sakramentshäuschen" der Lorenzkirche. Es handelte sich darum, dem geweihten Hostienbehälter eine kostbare künstlerische Hülle zu verschaffen. In der kirchturmartigen Ausgestaltung dieser an einen Kirchenpfeiler angelehnten Umhüllung war das Ulmer Sakramentshäuschen (S. 499) vorausgegangen. Adam Kraffts Meisterwerk in Nürnberg aber wirkte auch seinerseits weithin vorbildlich. Wie eine schlanke, in ihrer umgebogenen Spitze über das Reich des Stofflichen hinausstrebende Kirchturmpyramide ist es gestaltet. Den Sockel tragen die lebensgroßen Bildnisgestalten des Meisters und seiner Gesellen. Der reiche plastische Schmuck der übrigen Stockwerke, der in der Gestalt des siegreichen Heilands gipfelt, bezieht sich auf das Sakrament des Abendmahls und die Leidensgeschichte Christi. Zahlreiche Einzelstandbilder stehen auf Tragsteinen unter Baldachinen. Alle diese Bildwerke zeigen die Vorzüge der Krafftschen Kunst in reichster Prägung; und ähnliche Vorzüge trägt das ebenfalls 1496 vollendete Einzelrelief der Kreuzschleppung in der Sebalduskirche. Wir können hier nicht alle seine Werke nennen. Um 1499 muß die weihevolle Pergenstörffersche Grabtafel in der Frauenkirche entstanden sein; 1501 bis 1503 aber arbeitete Krafft an dem machtvollen Landauerschen Grabmal in der Ägidienkirche, dessen Hauptfiguren die Krönung Mariä darstellen. Eine Abnahme der Kräfte des Meisters spricht sich deutlich erst in der großen, 1508 vollendeten, aus sechzehn Rundfiguren zusammengesetzten Grablegung Christi in der Holzschuher-Kapelle des Johannisfriedhofs aus. Die Gestalt des Heilands, den Nikodemus und Joseph hier in den Sarkophag legen, ist noch gut genug für den Meister selbst; schon die Gleichmäßigkeit der Typen der Leidtragenden aber weist auf Gesellenhände hin. Jedenfalls war es seine letzte Schöpfung.

Von den übrigen Werken, die mit Krafft oder seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden, kommen besonders die Sakramentshäuschen in Fürth, Kalchreuth, Katzwang, Heilsbronn und Schwabach in Betracht. Am meisten Anspruch, als Arbeit Kraffts angesehen zu werden, hat von diesen das Sakramentshäuschen zu Kalchreuth; das von Heilsbronn kann als Arbeit seiner Werkstatt gelten; das von Schwabach aber scheint, obgleich der Meister in Schwabach gestorben, nur entfernt mit seiner Schule zusammenzuhängen. Kraffts Tod bezeichnete auch das Ende seiner Richtung, einer urdeutschen Eigenrichtung der Steinbildnerei, die er bis zu der Grenze geführt hatte, wo fremde Einflüsse sie in neue Bahnen leiteten.

Als dritter im Bunde schließt der große Erzbildner **Peter Vischer** der Ältere an Stoß und Krafft sich an. Das edle Material, in dem er arbeitete, und die edle künstlerische Formensprache, die er beherrschte, haben ihm den größten Namen unter allen deutschen Bildhauern der älteren Zeit verliehen. Übrigens war er ein Glied einer bekannten, in drei Geschlechtern tätigen Rotgießerfamilie. Sein Vater, Hermann Vischer der Ältere (um 1430—87), ist der Schöpfer des mit derbem Bildwerk geschmückten ehernen Taufbeckens von 1457 in der Pfarrkirche zu Wittenberg. Von seinen Söhnen aber griffen wenigstens die drei ältesten, Hermann Vischer der Jüngere (um 1486—1516), Peter Vischer der Jüngere (1487—1528) und Hans Vischer (um 1488 bis nach 1549) unter seiner Leitung selbsttätig in die Kunstgeschichte ein. Die Frage nach der Grenze zwischen den Werken des alten Peter Vischer, der 1529 starb, und denen seiner Söhne, um deren Lösung nach Lübke, Bergau, Buchner und Bode sich Seeger, Weizsäcker, Ludwig Justi und Daun bemüht haben, gehört zu den Streitfragen der deutschen Kunstgeschichte. Gewiß ist, daß sich in der Vischerschen Werkstatt nach 1505 der allmähliche Übergang von der Gotik zur Renaissance vollzogen hat. Da es aber, wie wir mit Seeger und Justi annehmen, unwahrscheinlich ist, daß der alte Peter Vischer um diese Zeit noch seine

Gießhütte verlassen, um nach Italien zu pilgern, wogegen es wahrscheinlich ist, daß der jüngere Peter Vischer 1507—08, sicher ist, daß der jüngere Hermann Vischer 1515—16 in Italien gewesen, so glauben wir auch, daß die wirklichen Renaissanceformen erst durch die Söhne des alten Peter Vischer in seine Werkstatt eingeführt worden sind. Daß Peter Vischers Kunst im Gegensatz zu der Renaissancebewegung gestanden hätte, soll damit durchaus nicht gesagt sein; soweit er italienische Einzelmotive in Nürnberg teils durch Stiche, teils durch andere Meister kennen lernen konnte, näherte er sich ihnen nach 1505 auch aus sich heraus; und jedenfalls ging seine Werkstatt unter seiner Leitung im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu der antikisierenden Gewandbehandlung über, die auch in dieser Beziehung die „deutsche Renaissance" schuf. Aber der alte Meister selbst erscheint uns doch zunächst als der selbständige deutsche Künstler, der dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts angehört.

Die erhaltenen größeren Werke der Vischerschen Werkstatt sind ausschließlich Grabdenkmäler. Gerade für diese Gattung von Kunstwerken wurde die Vischersche Gießhütte von einem großen Teile Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer in Anspruch genommen; und es finden sich Grabmäler jeder Art unter ihnen, von den einfachen Messingplatten mit der flach eingravierten Gestalt des Verstorbenen (S. 347) bis zu den Erzgußplatten, die mit Flach- und Hochreliefiguren geschmückt sind, und von diesen bis zu den eigentlichen, reich ausgestatteten Hochgräbern, auf denen die Gestalt des Verstorbenen liegt. Noch dem älteren Hermann Vischer schreibt man die flach erhabenen, schwerfälligen Platten des Bischofs Georg I. in Bamberg, Friedrich des Streitbaren und des Bischofs Sigismund in Meißen, Andreas Opalinskis in Posen zu. Peter schloß sich anfangs eng an den Stil und an Entwürfe seines Vaters an; nach Entwürfen anderer aber hat er nur ausnahmsweise gearbeitet; wir wissen, daß er 1492 die Grabplatte Bischof Heinrichs III. und später die des Bischofs Georg II. im Dom zu Bamberg nach „Visierungen" des Malers Katzheimer ausführte; und wir sehen stilkritisch, daß der Entwurf zum lebensvollen Messingrelief der Krakauer Marienkirche, das den Humanisten Kallimachus (gest. 1497) in seiner Studierstube zeigt, von Veit Stoß, daß die Zeichnung zu der Bronzetafel des Bischofs Lorenz von Bibra (gest. 1519) im Dom zu Würzburg von Tilman Riemenschneider (S. 513) herrührt. Im übrigen läßt sich Peter Vischers eigene Entwickelung von etwa 1487 an einigermaßen deutlich verfolgen. Nach diesem Jahre führte er das herb gezeichnete, aber kräftig gegossene und fein nachziselierte Erzgrabmal Ottos IV. von Henneberg in der Stadtkirche zu Römhild aus. Um 1490 taucht das an sich stilwidrige Motiv des hinter dem liegend Dargestellten aufgehängten Teppichs auf, das nahezu zwanzig Jahre lang maßgebend bleibt; zuerst wohl auf der Grabtafel des Lukas Gorka im Dome zu Posen, dessen reicher gotischer Architektur sich das feiner ausgeführte des Uriel Gorka (gest. 1498) in derselben Kirche anschließt. Aus der Mitte der neunziger Jahre stammen einige Hauptwerke Peter Vischers: im Dom zu Meißen, dessen Grabplatten von Donadini vorzüglich herausgegeben worden, das bewegte Frontal-Grabbild des Kurfürsten Ernst von 1495, der das Kurschwert in beiden Händen hält; im Dom zu Breslau das prächtige, mit Vischers Namenszeichnung versehene Grabmal des Bischofs Johannes von 1496, das als hingelegtes, mit Heiligenstandbildern eingefaßtes gotisches Kirchenportal gedacht ist, in dem der Bischof auf einem Löwen steht; im Dom zu Magdeburg aber, noch von 1495, das großartige Hochgrab des Erzbischofs Ernst von Sachsen (Abb. S. 511). Die prächtige Gestalt, über der trotz des Kissens unter ihrem Haupte ein reicher gotischer Baldachin die liegende Stellung in eine stehende zu verwandeln bemüht ist, ruht in voller Rundung auf einem Sarkophage, dessen Langseiten je sechs in spätgotischem



Taf. 45. Peter Vischers Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (a)
Maximi

Nach Seemanns „Wand



eine Erzfiguren König Arthurs (b) und König Theodorichs (c) vom Grabmal Kaiser
in Innsbruck.

(a) und Photographieen (b und c).

Zierwerk stehende Apostel, dessen Schmalseiten der hl. Mauritius und der hl. Stephanus schmücken, ein Werk von herber Kraft, das der Meister mit seinem Namen bezeichnet hat.

Auf den gravierten Grabplatten, die Vischer im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts lieferte, wird der Raum, in den man über dem Vorhang blickt, immer perspektivischer ausgebildet, wird der Rand immer mehr als Rankenwerk gestaltet, in das sich, obgleich es noch gotisch empfunden ist, allmählich kleine Liebesgötter und andere Renaissancefiguren mischen. In bezug auf die perspektivische Raumausbildung ist die Grabtafel Albrechts des Beherzten im Dom zu Meißen (gest. 1500), für die Ausbildung des Rankenwerks ist die Umrahmung der



Peter Vischers Hochgrab des Erzbischofs Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 510.

Grabplatte der Herzogin Sophie von 1504 in der Marienkirche zu Torgau maßgebend. Zu den schönsten gravierten Vischerschen Platten der Art gehören die der Herzogin Sidonie im Dom zu Meißen und die des Kardinals Friedrich Kasimir im Dom zu Krakau, der noch ein Relief der Anbetung der Könige beigefügt ist. Als die edelsten Vischerschen Flachreliefplatten dieses Zeitraums aber erscheinen die beiden einander ähnlichen Grabtafeln, deren eine, in der Stiftskirche zu Hechingen, den Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern mit seiner Gemahlin, deren andere, in der Kirche zu Römhild, den Grafen Hermann VIII. von Henneberg mit seiner Gattin darstellt. Besonders wichtig für unsere Kenntnis des Eindringens vereinzelter, aber doch noch mißverstandener Renaissanceformen in ihren spätgotischen Umrahmungen sind dann noch einige von Daun hervorgezogene Grabplatten von 1505 und 1506 in Krakauer Kirchen. Das Hauptwerk aber, durch das Vischer sich den größten Künstlern anreiht, bleibt das Sebaldusgrab (Tafel 45) in Nürnberg, das dreibogige, baldachinartige Gehäuse für den

alten silbernen Sarkophag des Heiligen im Chor der ihm geweihten Kirche. Das Heiligtum des Sebaldus ist zu einem Heiligtum der deutschen Kunst geworden. Inschriften besagen, daß Peter Vischer das Werk 1508 begonnen, 1509 fortgesetzt, 1519 mit seinen Söhnen vollendet habe. Jede der Langseiten des Untersatzes ist mit zwei feinfühligen Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückt. Wie Sebaldus Scheiten von Eiszapfen ein wärmendes Feuer entlockt und wie er einem Blinden das Augenlicht zurückgibt, wie er einem leeren Weinkrug das stärkende Labsal entquellen und wie er einen Spötter vom Erdboden verschlingen läßt, ist dargestellt: alles so anschaulich und lebendig, aber auch so schlicht und formenrein, wie deutsche Hände bisher noch nie etwas geschaffen hatten. Jede Schmalseite des Untersatzes aber schmückt ein ehernes Standbild: die Westseite das des hl. Sebaldus, die Ostseite das des Meisters selbst im Schurzfell. Ist jenes eine edelherbe Idealgestalt von stiller Größe, so ist dieses eine schlichte Bildnisfigur von unmittelbarster Überzeugungskraft. Dann das von drei offenen Spitzbogen an den Langseiten, je einem an der Schmalseite emporsteigende, von drei kuppelartigen Turmpyramiden überdachte Gehäuse! Vor den scharfgegliederten gotischen Pfeilern steigen schon renaissancemäßig gebildete Kandelaber empor, auf deren Kopfstücken die berühmten schlanken Apostel stehen, die in dem Adel ihrer Kopfbildung und in der freien Breite ihres Gewänderfalls doch wohl bereits italienische Vorbilder voraussetzen. Auf der höchsten Spitze der mittleren Turmpyramide steht der (erneuerte) Jesusknabe. Auf der Höhe der Hauptpfeiler ragen gewichtige Gestalten des alten Bundes. Nicht zu zählen aber sind die der „christlichen Mythologie" des Mittelalters wie dem wiedergeborenen Altertum der damaligen Neuzeit entlehnten kleinen Gestalten von Göttern und Halbgöttern, von Kentauren, Tritonen, Sirenen und Nereïden, von Löwen, Vögeln, Delphinen und anderen Tieren, die sich in den Rund- und Reliefbildern des Sockels und aller Absätze des reichen Aufbaues bewegen. Steht doch der ganze Bau auf Füßen, die als Schneckenhäuser mit ihren davonkriechenden Insassen gebildet sind. Werden die vier zierlichen wirklichen Eckleuchter doch von nahezu schwebenden Flügelsirenen gehalten. Tummeln nackte Knäbchen sich doch auf den Spitzen der Baldachine über den Aposteln und auf den Kandelabertellern neben dem Sarkophage. Die feierlichste Erhabenheit und die lieblichste Tollheit, der irdischste Wirklichkeitssinn und die märchenhafteste Laune kommen an diesem Denkmal zu ihrem Recht. Gotisch ist sein Gesamteindruck; doch mischen sich einige romanische Motive und zahlreiche Renaissancezüge hinein. Aber wie alle diese spielenden Einzelheiten mit großem Sinn für reine, anmutige Verhältnisse zu einem edlen Gesamtbau zusammengeschlossen sind, das ist nahezu einzig in seiner Art, ist die Tat eines einheitlichen, starken, zielbewußten Künstlerwillens. Daß dieser Künstlerwille der des alten Peter Vischer war, versteht sich schon nach den Inschriften des Werks von selbst; daß im einzelnen aber seine Söhne eine Reihe der Bildwerke geschaffen haben, ist nach der Inschrift von 1519 ebenfalls unzweifelhaft. Die Grenze zu ziehen, ist bis jetzt nicht geglückt. Daß die Überlieferung recht hat, die Hermann Vischer dem Jüngeren das Standbild des Bartholomäus zuschreibt, wollen wir so wenig bestreiten, wie daß Peter Vischer der Jüngere, wie schon Bode zugab, für den größten Teil der mythologisch-allegorischen Bildwerke, die das Werk umspielen, in Anspruch zu nehmen ist. Sicher von der Hand des alten Peter aber sind die Standbilder des Sebaldus und des Meisters selbst; und am wahrscheinlichsten bleibt es auch, daß die vier Hauptreliefs und die Apostelgestalten, wenigstens ihren Entwürfen nach, auf den alten Meister zurückgehen. Die ausführenden Hände seiner Söhne mögen diese dann im einzelnen umgemodelt und modernisiert haben.

Die mächtigsten rundplastischen Gestalten, die aus der Vischerschen Werkstatt hervorgegangen, sind die 1513 bestellten und ausgeführten überlebensgroßen, in ihren Körperverhältnissen und ihren Bewegungen voll verstandenen Bronzestandbilder des Königs Arthur von England und des alten Gotenkönigs Theodorich vom Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck (Tafel 45). Die Betrachtung des ganzen Werkes, an dem verschiedene Meister tätig gewesen, gehört erst in den nächsten Band. Die genannten beiden geharnischten und gehelmten Rittergestalten aber gehören als Schöpfungen der Vischerschen Werkstatt hierher; und gerade sie erscheinen in ihrer freien Meisterschaft ganz von dem Können des Altmeisters Peter erfüllt. Wir sehen auch keinen Grund, mit Seeger den ganzen König Arthur dem jüngeren Peter Vischer zuzuschreiben, wenngleich wir dessen Mitarbeit auch hier gerade in der reichen, renaissancemäßigen Verzierung des Panzers erkennen mögen.

Ähnlich verhält es sich mit den großen Grabplatten, die nach der Vollendung des Sebaldusgrabes noch aus der Vischerschen Werkstatt in Nürnberg hervorgingen. Jetzt erst tritt der wirkliche Renaissanceaufbau mit gefüllten Pilastern, Rundbogen und Architraven in seine Rechte; und jetzt erst fangen die Formen des Nackten wie der Gewänder an, sich wirklich zu glätten und dementsprechend auch zu verallgemeinern. Hierher gehört im Dom zu Regensburg die Denkplatte der Frau Margarete Tucher von 1521 mit dem Relief der Begegnung des Heilands mit dem kananäischen Weibe, hierher in der Ägidienkirche zu Nürnberg das Denkmal der Eißenschen Ehegatten von 1522, hierher im Dom zu Berlin die untere, den Kurfürsten Joachim darstellende Platte (1522) des erst nach des Alten Tode von Hans Vischer vollendeten Doppelgrabmals der Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I., hierher in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das Grabmal des Kardinals Albrecht von Mainz von 1525 und hierher in der Stadtkirche zu Wittenberg das Grabmal des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von 1527. Für diese letztgenannten beiden Arbeiten ist es urkundlich erwiesen, daß Peter Vischer d. J. sie ausgeführt hat; aber auch in bezug auf die übrigen und noch andere Platten (z. B. in Lübeck, Schwerin und Heilsbronn) werden wir nicht fehlgehen, wenn wir gerade ihre renaissancemäßige äußere Gestaltung auf Peter Vischer den Jüngeren zurückführen. Daß der alte Meister die Arbeit an ihnen geleitet, auch gerade an den Bildnisgestalten, die oft die alte Kraft und Herbheit bewahren, mitgearbeitet, brauchen wir deshalb nicht zu leugnen. Im Gegenteil, es ist unwahrscheinlich, daß der rüstige Sechziger, wenn er seinen Söhnen auch gern die Ausstattung der Werkstattschöpfungen im Sinne der Neuzeit überließ, sich das Heft vollständig hätte aus der Hand nehmen lassen. Peter Vischer d. J. und Hans Vischer müssen wir mit ihren eigenen Arbeiten in den nächsten Zeitraum verweisen. Peter Vischer des Älteren Ruhm aber wird auch in Zukunft den seiner tüchtigen Söhne überstrahlen.

In Unterfranken, namentlich in Würzburg, vollzog sich, wie in Bamberg, bis zum letzten Viertel des 15. Jahrhunderts der Umschwung zum Realismus an Werken handwerksmäßiger Art. Erst mit Tilman (Dill) Riemenschneider taucht in der weinfrohen Mainstadt 1485 ein Künstler von Gottes Gnaden auf, der die niederfränkische Bildnerei bis über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinaus beherrscht, dabei aber, von einem späten, mißglückten Versuche abgesehen, der spätgotischen Formensprache und dem herben Naturgefühl des 15. Jahrhunderts treu bleibt. Freilich ist er weicher und ruhiger als seine etwas älteren Zeitgenossen in Nürnberg, freilich bringt er unter dem reichen, aber organischen Faltenwurf der Gewänder die Körperformen seiner schlanken Gestalten besser zur Geltung, verleiht er ihren

Köpfen und Händen eine geschmeidiger belebte Oberfläche als die meisten von ihnen; aber über eine gewisse Steifheit und Befangenheit der Haltung und Bewegung kommt auch er noch nicht hinaus; episch-flüssig oder dramatisch-packend zu erzählen, ist seine Sache in der Regel nicht; und seine Einzelgestalten geben sich bis zuletzt der „gotischen Biegung" hin, die sie allerdings der natürlichen Belebung der Stellung durch Spielbein und Standbein oft genug anzupassen wissen. Unverkennbar sind seine hartknochig geschnittenen, von Haarsträhnen oder Locken umwallten Männerköpfe, die einander ähnlich sehen wie Köpfe von Brüdern. Anfangs in ruhigerem Oval gebildet, erhalten auch seine Frauenköpfe später kräftigere, eigenartigere Züge. Ein Hauptreiz seiner Kunst aber liegt in dem innigen, mehr leidvoll als freudvoll bewegten Seelenleben, das seine ausdrucksvollen Köpfe widerspiegeln.

Über Riemenschneiders Leben und Werke sind wir durch die Untersuchungen Bodes, A. Webers, Karl Streits und Ed. Tönnies' gut unterrichtet. Seine Vaterstadt war Osterode am Harz, wo er um 1468 geboren wurde; aber schon 1483 treffen wir ihn in Würzburg, wo er es bis zum Bürgermeister brachte und 1531 starb. Daß er seine Lehrjahre in Nürnberg verbracht habe, ist nicht erwiesen. Daß seine Kunst zwischen der mittelfränkischen und der schwäbischen Kunst die Mitte hält, aber entspricht der geographischen Lage Würzburgs. In allen Abschnitten seines Lebens stehen große Steinbildwerke neben großen Holzbildwerken seiner Hand; und bemerkenswert ist es, daß gerade an seinen Holzbildwerken die Farblosigkeit in solchem Maße zunimmt, daß man nicht umhin kann, sie für beabsichtigt zu halten.

Riemenschneiders erster Schaffensperiode (bis 1498) gehören auf dem Gebiet der Steinplastik Grabsteine an wie der im Stil noch wenig ausgeprägte des Ritters Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar (1487) und der reich spätgotisch durchgebildete des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg (gest. 1495). Zwischen beiden stehen die tüchtigen nackten Steingestalten Adams und Evas von 1491 und 1493 in der Sammlung des Historischen Vereins und die lebensvolle, nur im Gefältel ihres Mantels etwas unruhige Sandsteinmadonna von 1493 in der Neumünsterkirche zu Würzburg. Auf dem Gebiete der Holzschnitzkunst aber kennzeichnet den frischen, unruhigen Frühstil Riemenschneiders zunächst der nur bruchstückweise erhaltene Hochaltar der Pfarrkirche zu Münnerstadt (1490—92), dem sich der kleine Altar mit Christus und den zwölf Aposteln (gegen 1495) in der Schloßsammlung zu Heidelberg anschließt.

Die zweite Schaffenszeit Riemenschneiders reicht bis 1516. In ihr steht der Meister auf der Höhe seines Wollens und Könnens. Als Monumentalbildwerke dieser Zeit sind zunächst die vierzehn, leider nur teilweise erhaltenen großen Sandsteinfiguren der äußeren Strebepfeiler der Marienkapelle zu Würzburg hervorzuheben, von denen Christus, der Täufer, Petrus und Andreas ins Innere des Domes versetzt worden sind. Kräftig sind die lebensvollen Kopftypen, künstlerisch reizvoll ist der Fluß der natürlich angeordneten Gewänder. Von seinen steinernen Grabmälern dieser Zeit atmet das des Konrad von Schaumberg, eines geharnischten Ritters mit unbedecktem Lockenhaupte, in der Marienkapelle zu Würzburg (um 1500) noch reizvolle Sprödigkeit, während das des Bischofs Trithemius im Neumünster zu Würzburg (um 1516) schon die allgemeinere Formensprache redet, der der Meister nach dieser Zeit verfiel. Riemenschneiders gewaltigstes Grabmal (1499—1513) aber ist das in Kalkstein ausgeführte Hochgrab Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Dom zu Bamberg. Nebeneinander liegt das erlauchte, edel und lebensvoll zugleich gebildete Herrscherpaar auf der breiten Deckplatte. Ihre Köpfe ruhen auf Kissen, und ihre Füße stemmen sich

gegen Löwen. Daß diese Anordnung mit den Kielbogenbaldachinen über den Köpfen stilwidrig genug (S. 510) ist, liegt freilich auf der Hand; und die Kaiserin ist obendrein noch der gotischen Biegung unterworfen. Die Reliefs aus dem Leben des Kaiserpaars an den Seiten des Sarkophags aber leisten ein Höchstes an leichtflüssiger Erzählung. Als Hauptwerke des Meisters auf dem Gebiete der Holzschnitzerei sehen wir dann mit der jüngeren Forschung die köstlichen „Altarwerke des Taubergrunds" an, die in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen sind. Nachdem Bode, ohne die Möglichkeit, daß Riemenschneider ihr Schöpfer sei, ganz



Das Abendmahl. Mittelschrein von Tilman Riemenschneiders „Blutaltar" in der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. Nach Nr. 185 des „Klassischen Skulpturenschatzes" der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

zu leugnen, sie als Werke eines unbekannten Lehrers desselben, der größer als er selbst gewesen, in Anspruch genommen, ist durch Tönnies der urkundliche Beweis erbracht worden, daß sie Werke der Vollkraft Riemenschneiders selbst sind. Es handelt sich um den „Blutaltar" in der Jakobskirche zu Rothenburg, dessen Mittelschrein das Abendmahl (Abb. oben) in kraftvollen, geistbeseelten, durchaus eigenartig angeordneten Gestalten darstellt, um den „Marienaltar" in der Herrgottskirche bei Creglingen, dessen Mittelstück die Himmelfahrt der Gottesmutter in wunderbarer Anschaulichkeit und wirkungsvollem Aufbau wiedergibt, und um den „Kreuzaltar" in der Pfarrkirche zu Detwang, dessen Hauptteil den Gekreuzigten über den Seinen in reifster Körperschönheit und mit dem tiefsten Schmerzensausdruck in dem edlen, dornengekrönten Haupte veranschaulicht. Alle drei Werke sind unbemalt, aber doch an einigen Stellen mit leichten Farbenandeutungen versehen gewesen; alle drei sind trotz einer gewissen Steifheit in ihrer Anordnung von einer bedeutsamen szenischen Anschaulichkeit erfüllt, und alle

drei stehen an seelischer Vertiefung hoch über dem Durchschnitt der zahlreich erhaltenen deutschen Schnitzaltäre. Die Einzelgestalten und Gruppen Riemenschneiders, die sich in öffentlichen Sammlungen befinden, aber müssen wir hier übergehen, obgleich manche von ihnen auf der Höhe seiner Schaffenskraft stehen.

Endlich die letzte Schaffenszeit des Meisters, die 1517 beginnt. Ihr Monumentalwerk ist die Beweinung des Leichnams Christi in der Pfarrkirche zu Maidbrunn bei Rimpar: ein figurenreiches Sandsteinrelief von schwächer gewordener Zeichnung und schematischer gewordener Anordnung, aber von um so tieferer und gemütvollerer Beseelung. Als Grabmal gehört das des Bischofs Lorenz von Bibra von 1519 im Dom zu Würzburg hierher, das in rötlichem Marmor ausgeführt ist: das einzige Werk Riemenschneiders, dessen Umrahmung, freilich ungeschickt genug, aus dem Formenschatz der Renaissance geschöpft ist. Das letzte Holzschnitzbildwerk des Meisters, die Madonna im Rosenkranz (1521—24) auf dem Kirchberge bei Volkach, aber lehnt sich in der Gesamtanordnung an Veit Stoß' „Englischen Gruß" in der Nürnberger Lorenzkirche (S. 506) an. Daß der Meister in der Zurückgezogenheit seiner letzten Lebensjahre noch gearbeitet, läßt sich nicht nachweisen. Reich genug, wahrlich, ist auch sein Lebenswerk bis 1520; und unsterblich lebt auch er in der deutschen Kunstgeschichte weiter.

C. Die süddeutsche und österreichische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Auch die Malerei entfaltete sich jetzt in Süddeutschland auf dem Boden des ehrsamen Handwerks zu eigenartiger, zukunftssicherer Kraft und Breite. Als Ausgangspunkt der süddeutschen wie der oberrheinischen Malerei erscheint die oberschwäbische Landschaft, von der aus sie sich aber nach Westen und nach Osten verzweigte. Daß sich die oberschwäbische Malerei durchaus selbständig entfaltet habe, wäre natürlich zu viel gesagt. Italienische und niederländische Einflüsse lassen sich bei einigen ihrer Meister mit Sicherheit nachweisen. Aber im ganzen handelt es sich gerade hier um eine Parallelentwickelung, die durch den gleichen, den südlichen und nördlichen Hauptherden entstrahlenden Zeitgeist genährt wird; und daß die deutsche Passionsbühne gerade die deutsche Malerei dieses Zeitraums beeinflußt, hat zuletzt Tscheuschner wieder reichlich belegt.

Die Wandmalerei bedeckte gerade im eigentlichen Süddeutschland in diesem Zeitraum weit größere Flächen, als ihre spärlich erhaltenen Reste ahnen lassen. Daß z. B. in Augsburg schon jetzt die Außenwände der öffentlichen Gebäude mit Malereien geschmückt zu werden pflegten, erfahren wir nur aus alten Schriftquellen. Daß aber z. B. an der Brennerstraße (S. 517) auch die Wohnhäuser von außen in dieser Weise verziert wurden, zeigen zahlreiche, wenn auch künstlerisch meist belanglose Überbleibsel. Das besterhaltene Wandgemälde am Äußeren einer Kirche ist die mächtige, von italienischen Erinnerungen erfüllte, erst 1480 geschaffene Darstellung des „Himmlischen Hofstaats", mit der Dreifaltigkeit an der Spitze, an der Südseite des Doms zu Graz. In größerer Anzahl und manchmal in etwas besserem Zustande haben sich Wand- und Deckenmalereien im Inneren der Gebäude erhalten. Voll würdigen Ernstes bei klarer Anordnung und lichter, freilich erneuerter Färbung blickt z. B. das echt ulmerische „Jüngste Gericht" von 1471 vom Chorbogen des Ulmer Münsters ins Mittelschiff herab. Aus Augsburg stammen die merkwürdigen, durch ihre landschaftlichen Gründe auffallenden kleinfigurigen Bibelbilder Peter Kaltenbergs an der gewölbten Holzdecke von 1457, die im Nationalmuseum zu München angebracht ist; und nach Bredt zeichnen sich auch Bibelbilder, wie das der Anbetung der Könige aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den

Chorgewölben der Goldschmiedekapelle zu Augsburg, durch die Hervorhebung ihrer landschaftlichen Gründe aus. Überaus zahlreiche Reste von Wandmalereien, die Riehl zusammengestellt hat, haben sich in bayrischen Kirchen des 15. Jahrhunderts erhalten. Besonders aber kommt hier die „Kunst an der Brennerstraße" in Betracht, an deren Erforschung sich, nachdem Hans Semper den Grund zu ihr gelegt, z. B. Berthold Riehl und Johann Walchegger beteiligt haben. Läßt sich die Stilwandlung, die sich während des 15. Jahrhunderts vollzog, im allgemeinen auch in Süddeutschland in der Wandmalerei nicht so gut verfolgen wie in den Tafelgemälden, so verhält es sich im Eisacktal doch umgekehrt. Einen Sammelpunkt des südtirolischen Kunstlebens des 15. Jahrhunderts bildete die Brixener Malerschule; und ihr Hauptherd lag im Kreuzgang des Domes zu Brixen. Die Mischung oberitalienischer, besonders paduanischer und venezianischer Errungenschaften mit dem ererbten bajuvarischen Grundgefühl vollzieht sich hier mit fast dramatischer Überzeugungskraft. Hatte Semper den Meister der „Kreuzigung" und des „Schmerzensmanns" in der dritten Arkade, den er den „Brixener Meister mit dem Skorpion" nannte, an die Spitze des Umschwungs zum Realismus gestellt, so wird von der jüngeren Forschung dem Meister, der um 1446 die „Beweinung Christi" und um 1462 die „Dornenkrönung" malte, übrigens auch eine Kreuzigung mit Gesellenhilfe vollendet zu haben scheint, die Führung zugeschrieben. Es zeigt sich, daß die Raumempfindung in den Gebäudedarstellungen hier um diese Zeit noch völlig unentwickelt ist, wogegen sich in der Modellierung und der Verkörperung der menschlichen Gestalten die Anregungen der plastisch empfindenden Schule von Padua geltend machen. Die Grundempfindung der Formen- und Farbensprache des Meisters der Beweinung Christi aber bleibt deutsch. Als sein Schüler erscheint Jakob Sunter, der die Madonna mit dem hl. Michael und der hl. Katharina in der zweiten Arkade 1462 mit seinem Namen bezeichnete, aber auch noch eine Reihe anderer, von fortschreitendem Wirklichkeitssinn getragener Wandbilder im Kreuzgang malte.

Von dem Anteil, den die süddeutsche Monumentalkunst auch an der Entwickelung der Glasmalerei des 15. Jahrhunderts nahm, können wir uns schon durch einen Blick in die Frauenkirche zu München, in den Dom zu Regensburg, namentlich aber in das Münster zu Ulm, in die Lorenz- und die Sebalduskirche zu Nürnberg überzeugen. Von den neun Chorfenstern im Ulmer Münster entstammen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das zweite, dritte und vierte rechts, von denen das erste noch an die alten Medaillonfenster anknüpft, die anderen beiden mit Darstellungen aus dem Marienleben in gotischen Architekturen geschmückt sind (vgl. S. 452). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber entstanden das Schlußfenster und das erste links neben ihm. Diese beiden Fenster, die zu den edelsten Deutschlands gehören, tragen die Jahreszahl 1480 und werden einem Meister Hans Wild zugeschrieben. Beide stellen in vier Hauptfeldern, die durch Silbergelb-Baldachine von „mildem, mondgleichem Schimmer" abgegrenzt und in den Spitzbögen von Maßwerkfüllungen, die wie Edelsteine glühen, überragt werden, das Leben des Heilands dar. In der Lorenzkirche zu Nürnberg gehört das Rietersche Fenster mit alttestamentarischen Darstellungen nach Thode nicht, wie angenommen wird, dem Jahre 1479, sondern dem Stil der ersten Hälfte des Jahrhunderts an; das Kunhofersche Fenster, das unten den 1452 gestorbenen Stifter, oben den Heiland und Heilige zeigt, bezeichnet den Übergang; lebendig realistisch wirkt das Knorrsche Fenster mit der Verklärung Christi von 1476; berühmt vor allen aber ist das noch malerischer behandelte Volkamersche Fenster von 1493 mit dem Stammbaum Christi, Heiligengestalten und den Bildnissen der Stifterfamilie. In der Sebalduskirche endlich gehören das Holzschuhersche, das Behaimsche

und das Hallersche Fenster, die sich durch ihre reichen spätgotischen Ziermotive auszeichnen, dem 15. Jahrhundert an. Thode hat in allen diesen und anderen Nürnberger Fenstern die Richtung bestimmter Tafelmaler nachgewiesen; wir werden uns, da es uns zu weit führen würde, auf alle diese Einzelheiten einzugehen, mit der Erkenntnis begnügen müssen, daß die Entwickelung der Glasmalerei jetzt auch hier der Tafelmalerei folgt.

Dann die Handschriftenmalerei! Gerade in Süddeutschland entfaltete sich in Klöstern und in zünftigen Laien-Schreibstuben im 15. Jahrhundert noch eine ungemein umfangreiche Illustrationstätigkeit, die z. B. für Oberbayern und Salzburg von B. Riehl, für Regensburg von Haendke, für Augsburg von Bredt, für Österreich von Neuwirth geschildert worden ist. Da aber die Buchmalerei es auch hier nicht zu Schöpfungen von der künstlerischen Vollendung der gleichzeitigen niederländischen und französischen Handschriftenbilder brachte, müssen wir uns an die wenigen Handschriften halten, die ein neues Streiflicht auf die Entwickelung werfen. Die 1414 im Kloster Metten an der Donau entstandene „Regel des hl. Benedikt" in der Münchener Staatsbibliothek (lat. 8201 d) zeigt an der Stelle des meist noch üblichen Goldgrundes bereits unbeholfene einheimische Hügellandschaften unter blauem, sich weiß zum Horizonte senkenden Himmel. Die vielbesprochene Salzburger Bibel von 1430 in derselben Sammlung (lat. 15,701) aber kennzeichnen die eigenartig großgeschwungenen, akanthisierenden Rankenränder, die in diesen Gegenden zu Hause sind. Das Evangelienbuch von 1462 des Bruders Laurentius ebendort (Nr. 21,597) zeigt ähnliches Rankenwerk um acht Vollbilder, deren schlicht anschauliche landschaftliche und bauliche Gründe und deren einfache, weich und innig aufgefaßte Bilder aus der heiligen Geschichte durchaus keine Anklänge an gleichzeitige burgundische und niederländische Leistungen verraten. Die schönste Münchener Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts aber ist das Meßbuch von 1480 in der Frauenkirche, dessen vortreffliche Kreuzigung auf der Höhe des damaligen Zeitstils steht und doch nicht an auswärtige Vorbilder erinnert. Von den Augsburger Bilderhandschriften, die den um 1450 eintretenden Umschwung kennzeichnen, sind die der Brüder Hektor und Georg Mülich hervorzuheben, die, wie Bredt dartut, reiche Dilettanten waren. Hektors „Geschichte Alexanders des Großen" von 1455, in der Münchener Staatsbibliothek (cod. germ. 581), und seine Augsburger Chronik von 1457, in der Bibliothek zu Augsburg, zeichnen sich bei flüchtiger, ja roher Ausführung durch eine für jene Zeit in Deutschland ungewöhnliche, in der Tat auf eine Reise des Zeichners nach Italien deutende Kenntnis der perspektivischen Raumvertiefung aus. Georg Mülichs Augsburger Chronik von 1457 aber, in der königlichen Hof- und Privatbibliothek zu Stuttgart, verrät ein höheres Können und wird von einem Verständnis der Landschaft, selbst in ihren atmosphärisch bedingten Stimmungen, getragen, das nur durch eigenes Anschauen der heimischen Natur erworben sein kann. Endlich die Regensburger Schule, die Donauschule, deren Eigenart, „die zunehmende erfolgreiche Betonung des landschaftlichen Elements in der Buchmalerei" (Kautzsch), schon in jener Mettener Handschrift von 1414 hervortritt! Wir wenden uns gleich ihrem namhaftesten Buchmaler Berthold Furtmeyer zu, dem Haendke eine Schrift gewidmet hat. Die erhaltenen Hauptwerke Berthold Furtmeyers, der von 1468 bis um 1501 tätig war, sind das zweibändige Alte Testament (1468 bis 1472), im Kloster Maihingen, und das fünfbändige, 1481 vollendete Meßbuch aus Salzburg, in der Münchener Staatsbibliothek (lat. 15,708—15,712). Die zahlreichen Bilder dieser Bände sind mit jenen einheimischen Randverzierungen geschmückt; und wenn ihre Darstellungen sich der künstlerisch ausgeglichenen Vollendung nach z. B. auch durchaus nicht

mit denen Fouquets (S. 453) oder der guten niederländischen Meister messen können, wenn sie oft genug hart und roh in den Formen, kalt und bunt in den Farben erscheinen, so zeigen manche von ihnen, wie z. B. „Christus am Ölberg" im Meßbuch, doch gerade in ihrer selbständigen landschaftlichen Erfindung und Empfindung jene Bodenwüchsigkeit, die sie uns lieb macht.

Den geschriebenen Bildbüchern traten dann auch in Süddeutschland, ja, wie Muther gezeigt hat, in Schwaben und Franken früher als irgendwo anders, die gedruckten Bildbücher siegreich gegenüber. Die allerersten mit beweglichen Lettern gedruckten und mit Holzschnitten geschmückten Bücher der Welt erschienen bei Pfister in Bamberg: um 1460 eine „Armenbibel", 1461 Boners „Edelstein", 1462 das „Buch der vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith". Die Holzschnitte sind rohe, harte, eckige Umrißzeichnungen, die lediglich auf Bemalung berechnet waren. Die umfangreichste Tätigkeit auf diesem Gebiete entfaltete Augsburg, aber auch hier nahm der Holzschnitt, wie die erste illustrierte deutsche Bibel, die hier 1470 gedruckt wurde, beweist, vor 1480 noch keinen künstlerischen Aufschwung. Höher stand diese Kunst um dieselbe Zeit bereits in Ulm, wo die Holzschnitte des 1473 von Zainer gedruckten „Buchs von den berühmten Frauen" bereits feiner gerundete Umrisse, Ansätze zu Schattenschraffierungen und Anfänge seelischen Ausdrucks zeigen. Bahnbrechend wirkte erst, wie wir gesehen haben (S. 489), die kölnische Bibel von 1480. Seit 1480 begann dann auch in Ulm und vor allen Dingen in Augsburg die künstlerische Weiterentwickelung des Holzschnitts. Ulrich von Richentals „Beschreibung des Konzils zu Kostnitz" (S. 480), die 1483 bei Anton Sorg in Augsburg gedruckt wurde, und Thomas Lirers „Schwäbische Chronik", die 1486 bei Konrad Dinkmut in Ulm erschien, wirkten als Wegweiser auf diesem Gebiet. Nürnberg beteiligte sich erst seit 1490 an dieser Entwickelung. Anton Koburger aber ist der Name des großen Verlegers, der von hier aus in den neunziger Jahren seine Prachtwerke, wie den „Schatzhalter des Heils" (1491) und die Hartmann Schedelsche „Weltchronik" (lateinisch 1493, deutsch 1494), in die Welt schickte. Wir kommen auf sie zurück.



Die heilige Familie im Gemach. Kupferstich von Veit Stoß. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Von den Kupferstechern, die im 15. Jahrhundert in Franken und Bayern gearbeitet haben, nimmt nur Veit Stoß, der große Bildhauer (S. 505), dessen 11 (nicht 12) Stiche schon Bartsch und Passavant zusammengesucht haben, eine selbständige Stellung ein; doch stammen diese Stiche wahrscheinlich aus der Krakauer Zeit des Meisters. Sein keck zugreifender Wirklichkeitssinn und seine unruhige, feurige Leidenschaftlichkeit sprechen auch aus diesen Blättern, die in der knitterigen Bauschigkeit der Gewänder bei gutem Verständnis der Körperformen ein Äußerstes leisten. Hervorgehoben seien „die heilige Familie im Gemach" (Pass. 4; Abb. oben),

„die Beweinung Christi“ (B. 2) und „die Enthauptung des hl. Jakobus“ (B. 8). Die übrigen Stecher dieser Gegenden, die übrigens erst dem Übergange vom 15. ins 16. Jahrhundert angehören, stehen mehr oder weniger unter Schongauers (S. 484) Einfluß; am selbständigsten erscheinen der kraftvolle, malerisch empfindende Meister mit dem Monogramm L. Cz., von dessen Stichen besonders die „Versuchung Christi“ (Abb. unten) berühmt ist, und der Meister M. Z., dessen realistisch ins Einzelne gehende Marterdarstellungen mit echt deutschen, fränkisch-bayrischen Landschaftsgründen ausgestattet zu sein pflegen. Nürnberg scheint sich im 15. Jahrhundert, von Stoß abgesehen, noch nicht im Kupferstich versucht zu haben. Sein größter Sohn, Dürer, knüpfte als Kupferstecher am Beginn der Folgezeit abermals an die ober- und mittelrheinische Schule wieder an.



Die Versuchung Christi. Kupferstich des Meisters L. Cz. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Am anschaulichsten spiegelt die Geschichte der Malerei und der Maler des 15. Jahrhunderts sich auch im eigentlichen Süddeutschland in der Tafelmalerei wider, die sich hier hauptsächlich an den Flügeln der geschnitzten Altarwerke, manchmal aber auch an den Mittelstücken dieser Altäre, selten erst und dann meist in der Bildniskunst, auf besonderen Tafeln und Täfelchen entfaltet. An der Spitze der schwäbischen Schule des 15. Jahrhunderts steht der uns bereits bekannte, in Ulm ansässige Bildhauer und Maler Hans Multscher (S. 499). Als Maler meint man ihn durch ein Flügelpaar von 1437 mit acht Bildern aus dem Leben des Heilands und seiner Mutter, im Berliner Museum, und durch das mit acht Bildern gleichen Inhalts geschmückte Flügelpaar seines Sterzinger Altars von 1457, das im Rathaus zu Sterzing aufgestellt ist, zu kennen. Schmarsows Zweifel, ob der Multscher der inschriftlich beglaubigten, noch ziemlich rohen Berliner Bilder auch der Meister des urkundlich beglaubigten Sterzinger Altars sei, und Haacks Bedenken dagegen, daß der Bildhauer Multscher überhaupt der Maler der Flügelbilder seines Altars sei, verdienen Beachtung. Jedenfalls aber gehören die Bilder beider Folgen der Multscherschen Werkstatt an. Teilen sie doch die gleichen Grundzüge der Auffassung, der Anordnung, der Typen und der Färbung. Die Stufe der Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes unter Goldgrund statt des Himmels haben beide Folgen erreicht, aber noch nicht überschritten. Schön sind die kräftigen, kernig schwäbischen Multscherschen Typen nicht; von wunderbarer Kühnheit, Urwüchsigkeit und Leidenschaftlichkeit aber sind die Bewegungsmotive. Im Gegensatz zu Moser

und Witz (S. 481) ist Multscher Dramatiker; aber auch rein malerisch angesehen, gehören die Sterzinger Flügel zu den reifen Schöpfungen der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts.

Die niederländischen Formen brachte dann Friedrich Herlin nach Schwaben, der, wie Haack dargetan hat, um 1435 in Rothenburg geborene Meister, der seit 1461 in Nördlingen ansässig war, wo er 1499 oder 1500 starb. Seine frühesten Bilder, die Altarflügel mit der Beschneidung Christi und mit der Anbetung der Könige von 1459, im Nationalmuseum zu München und in der Stadtgalerie zu Nördlingen, knüpfen so offensichtlich an Roger van der Weyden (S. 426) an, daß er Bilder dieses Meisters gekannt haben muß. Seine Wanderjahre werden ihn nach den Niederlanden gebracht haben; und er ist die Erinnerungen an die Niederländer der Art Rogers, so derb und äußerlich er sie verwertete, niemals los geworden. Das Handwerksmäßige hat gerade er niemals überwunden; seine langgezogenen Gesichter mit gleichwohl stumpfen Nasen, seine breiten Hände mit gleichwohl langen, spitzen Fingern sind nicht so individuell, wie sie beim ersten Anblick erscheinen. Aber tüchtig, gewandt und technisch geschickt erledigte Herlin sich der großen kirchlichen Aufträge, die ihm zuteil wurden. In den 16 Bildern aus dem Leben Christi (Abb. oben) und des hl. Georg, die die Hochaltarflügel (von etwa 1462) aus der Georgskirche zu Nördlingen schmücken (jetzt in der Stadtgalerie daselbst), hat er in noch frischer Erinnerung an die niederländischen Gewohnheiten den Goldgrund bereits überwunden. In den Flügelgemälden des Hochaltars von 1466 in der Jakobskirche zu Rothenburg o. T., die ähnliche Gegenstände und den Tod der Maria darstellen, aber kehrte er vorübergehend noch einmal zu der deutschen Gepflogenheit zurück, wenigstens die Innenseiten der Altäre mit Goldgrund auszustatten. Weniger gelungen als diese beiden Meisterwerke



Die Anbetung der Könige. Gemälde Friedrich Herlins in der Stadtgalerie zu Nördlingen. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

Herlins erscheinen die einfacheren Flügel des Hochaltars von 1472 in der Blasiuskirche zu Bopfingen, die von außen mit Darstellungen der Marter des hl. Blasius, von innen mit architektonisch reich ausgestatteten Bibelbildern geschmückt sind. Das Streben nach neuem Leben und größerer Bewegung führte hier zu größerer Härte, Eckigkeit und Gespreiztheit; und die Einzelgestalten schießen maßlos in die Länge. Ergreifender und malerischer zugleich wirkt der große Schmerzensmann in der Nördlinger Galerie. Herlins wichtigstes Spätwerk aber, zugleich das letzte seiner mit Namenszeichnung und Jahreszahl versehenen Gemälde, ist der „Familienaltar" von 1488, der aus der Georgskirche in die Stadtgalerie zu Nördlingen gekommen ist. Hier hat der Meister auch das Mittelbild geschaffen, das die Stifterfamilie, allem Anschein nach des Malers eigene Familie, um den Thron der Gottesmutter geschart zeigt. Die Anordnung ist auch hier geschickt. Die Härte der Bewegungen ist zur Herbheit gemildert; die sprechenden Bildnisse verraten eingehende Beobachtung; die Glutfarben aber, die über die Gewänder verteilt sind, sind doch auch hier nicht koloristisch verschmolzen.

In der Ulmer Schule folgte auf Multscher jener Hans Schüchlin (S. 500; gest. 1505), von dem die Flügel mit acht kraftvollen Goldgrundbildern aus dem Marienleben und der Leidensgeschichte Christi und das Sockelbild mit den Halbfiguren des Heilands und der Apostel am Hochaltar von 1469 in der Kirche zu Tiefenbronn herrühren. Ungefähr gleichalterig mit Herlin, zeigt Schüchlin eher Beziehungen zu Nürnberg als zu den Niederlanden, dabei aber eigenes Naturgefühl und künstlerisches Empfinden. Erst sein Schwiegersohn Bartholome Zeitblom (erwähnt von 1483 bis 1531) brachte dann alle guten Eigenschaften der schwäbischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung. Sein Entwickelungsgang, den neuerdings Reber, Bach und Lange verfolgt haben, ist keineswegs völlig aufgeklärt. Außer Schüchlin müssen Multscher und Herlin auf ihn eingewirkt haben. In seinen Werken macht sich ein Aufstreben zu reinerer, ruhigerer Schönheit der Zeichnung, zu flüssigerer, einheitlicherer Gesamttönung der kräftigen Färbung geltend. Zeitbloms wohlgefügte, anfangs eckigere, später rundlichere Gestalten pflegen mit offenen, großgeschnittenen Köpfen ausgestattet zu sein. Seine Männergesichter sind an ihren langen, spitzen, vorspringenden Nasen bei etwas vorstehender Unterlippe, seine Frauenköpfe an dem schmalen Kinn, an den flachen Brauen ihrer sanftblickenden Mandelaugen zu erkennen. Langes, blondes Haar pflegt seine jugendlichen Köpfe zu umwallen. An den Stil der ersten Hälfte des Jahrhunderts erinnern vielfach noch die gemusterten Goldgründe oder ausgespannten Teppiche hinter seinen lebensgroßen Einzelgestalten, vielfach aber auch der ruhige große Fluß der Gewandung, der nur zögernd und niemals völlig dem knitterigen, eckigen Faltenwurf des Modestils weicht. Seine Figuren in dramatische Handlung zu versetzen, gelingt ihm nicht; beschauliche und erbauliche Ruhe aber weiß er innerlich zu beleben. Als geschmackvoller Meister von tüchtigem Können stellt er sich ohne starke Eigenart, aber doch seinem eigenen Empfinden vertrauend, zwischen die Zeitströmungen, die ihn umwogen.

Als wirkliches Jugendwerk Zeitbloms aus den siebziger Jahren erscheint der Altar, von dem sich sechs Tafeln mit Bildern aus dem Leben des Erlösers im Münster zu Ulm, eine Tafel mit der Darstellung der Geburt Christi im Stuttgarter Museum erhalten haben. Zeitbloms Jugendstil zeigen aber auch die beiden Goldgrund-Heiligenflügel des Mickhäuser Altars in der Pester Landesgalerie und die Bilder des Altarwerks, das zwischen den Sammlungen von Karlsruhe und Donaueschingen verteilt ist. Sicher später sind die köstlichen Goldgrundflügel mit der hl. Ursula und der hl. Margaretha in der Münchener Pinakothek, die schönen Tafeln

mit Bildern aus dem Marienleben vom Pfullendorfer Altar in der Galerie zu Sigmaringen und die beweglichen Flügel des Kilchberger Altars, dessen holzgeschnitztes Mittelstück in der Schloßkapelle zu Kilchberg zurückgeblieben ist. Die vier Kilchberger Flügel im Stuttgarter Museum, die früher den siebziger Jahren zugeteilt wurden, aber nach Lange erst um 1490 entstanden sein können, zeigen prächtige überlebensgroße Heiligengestalten, hinter denen teils goldene, teils rote Vorhänge vor blauem Grunde ausgespannt sind. Die Flügel des Hochaltars zu Blaubeuren (S. 499) weisen nur geringe Spuren einer Mitarbeit Zeitbloms auf. Zu seinen reifsten Werken aber gehören die vier Flügelbilder des oftgenannten Eschacher Altars (um 1496) in der Stuttgarter Galerie. Die vier Sockelbilder stellen Halbfiguren der Kirchenväter dar; die beiden Flügel aber zeigen von innen die anmutig beseelten Darstellungen der Verkündigung (Abb. nebenstehend) und der Heimsuchung, von außen vor goldenen Vorhängen unter blauem Grunde die großartigen Gestalten der beiden Johannes. Das rückwärtige Sockelstück dieses Altars aber, das malerisch empfundene Bild mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch der Veronika, befindet sich im Berliner Museum. Dem Stuttgarter Museum gehört dann vor allem noch Zeitbloms großes, mit seiner Namenszeichnung und den Jahreszahlen 1497 und 1498 versehenes Meisterwerk: der Heerberger Altar. Bei geöffneten Flügeln erscheint links die Geburt Christi, rechts die Darstellung im Tempel, bei geschlossenen Flügeln sieht man die Verkündigung. Wie deutsch, edel und holdselig-gemessen erscheinen Maria und der Engel, wie prächtig wirkt die grüne, stromdurchflossene, von blauen Hügeln begrenzte Landschaft, in die man zum Fenster des Verkündigungsgemaches hinausblickt! Aber auch die Bilder der Innenseiten strahlen jene herbe Anmut aus, die Zeitbloms beste Schöpfungen immer schmackhaft erhalten wird. Die schlichte Größe seiner Auffassung und die Reinheit seines Empfindens lassen über eine gewisse Äußerlichkeit, die auch seiner künstlerischen Vortragsweise anhaftet, hinwegsehen.



Die Verkündigung. Gemälde Bartholome Zeitbloms vom Eschacher Altar im Kgl. Museum zu Stuttgart. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

Nächst Ulm und Nördlingen waren Memmingen und Augsburg Hauptherde der schwäbischen, zugleich aber auch der deutschen Malerei dieses Zeitraumes. In Memmingen

blühte, wie Scheibler, Bode und R. Vischer gezeigt haben, schon seit 1433 die Malerfamilie der Strigel, aus der jedoch erst **Bernhard Strigel** (1460 oder 1461—1528) als künstlerische Gestalt von Fleisch und Blut hervortritt. Daß er Zeitbloms Schüler in Ulm gewesen, erscheint zweifellos. Seinem Alter und der Kunst- und Naturanschauung seiner religiösen Bilder nach gehört er noch dem 15. Jahrhundert an. Nur in den Bildnissen, die er seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts malte, aber tritt er uns als wirklicher Meister und dann auch gleich als Meister des 16. Jahrhunderts entgegen. Wir können daher erst später auf ihn eingehen. In Augsburg erscheint die Familie Burgkmair schon im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts; **Toman Burgkmair**, der Vater des großen Hans, der dem 16. Jahrhundert angehört, war 1460 noch Lehrjunge; aber wir kennen kein sicheres Werk seiner Hand; und nach den Burgkmairs erscheinen sofort die Holbeins. Selbst **Hans Holbein** d. Ä. aber gehört seiner künstlerischen Entwickelung nach, wenngleich er schon 1493 als Maler tätig war, dem neuen Renaissancezeitalter an, dem wir erst im nächsten Bande nähertreten können. Bisher nahm man freilich an, Hans Holbein d. Ä. sei schon um 1460 geboren. Jetzt aber hat Stoedtner, dem Weis-Liebersdorf folgt, auch den urkundlichen Beweis zu erbringen gesucht und, wenn er richtig gelesen hat, auch erbracht, daß Hans Holbein d. Ä. erst 1473 geboren ist. Nur die vor 1470 geborenen Künstler aber stellen wir zu den Meistern des 15. Jahrhunderts; die später geborenen können erst im nächsten Bande besprochen werden.

Von Augsburg führt unser Weg nach dem nahen **Bayern**, dessen Kunst so vielfach mit der des stammverwandten **Salzburg** verknüpft war, daß man auch von einer bayrisch-salzburgischen Schule spricht. Wir haben bereits gesehen (S. 516), daß die Wandmalerei des 15. Jahrhunderts in diesen Gegenden zahlreiche Denkmale hinterlassen hat, und daß die Miniaturmalerei hier jetzt sogar selbständige Bahnen einschlug. Dementsprechend tritt im Lichte der jüngeren Forschung auch die bayrische Tafelmalerei immer selbständiger hervor. Die hierhergehörigen Bilder vom Anfang des Jahrhunderts, wie das von Riehl hervorgehobene feine Heiligenaltärchen in der Kapelle der Einöde Streichen, wie der überschätzte Kreuzigungsaltar aus Pähl im Münchener Nationalmuseum und wie die große Kreuzigung in der Pfarrkirche zu Altmühldorf, wurden früher gedankenlos der kölnischen Schule zugeschrieben, mit deren Bildern sie doch nur die gleiche Entwickelungsstufe teilen. Mit fortschreitendem Raumsinn, aber noch ohne eigentliche Raumdarstellung, schließen sich hier die Kreuzigungsbilder in den Kirchen zu Fürstett (um 1420) und zu Torrwang (um 1450) an. Dem Ende des Jahrhunderts (1492) aber entstammt z. B. der große Kreuzigungsaltar aus der Franziskanerkirche zu München, jetzt im dortigen Nationalmuseum, ein urwüchsig realistisches Werk, das bei zurückgebliebener Gesamthaltung reich an derb-individuellen Zügen ist, ja in seinem Stifterpaare Bildnisse von schlichter Natürlichkeit enthält. Wenn man es dem Münchener Hofmaler Hans Olmdorfer gibt, so ist das freilich ebenso willkürlich, wie wenn man einige Bilder der Schleißheimer Galerie Künstlern zuschreibt, die nur aus den Schriftquellen bekannt sind.

Ein anschauliches Bild gewinnen wir, dank den Forschungen Stiassnys, von der eigentlichen Salzburger Tafelmalerei dieses Zeitraums. Wir wissen jetzt, daß das vielbesprochene Kreuzigungsbild der Wiener Galerie, das mit dem Namen **C. Pfenning** und der Jahreszahl 1449 bezeichnet ist, salzburgischen Ursprungs ist. Es zeigt vor gemustertem Goldgrunde noch ganz ohne landschaftliche Andeutungen, aber mit erwachendem Raumsinn, bereits alle Einzelvorgänge auf dem Kalvarienberg zu einer geschlossenen Bildeinheit verbunden. Eine weitere



Taf. 46. Jesu Darstellung im Tempel. Gemälde Rueland Frueaufs in der Pfarrkirche zu Grofsgmain am Unterberg. *Nach R. Stiassny.*

Entwickelungsstufe auf dem Wege zum Realismus bezeichnet dann Konrad Laibs großes, italienisch beeinflußtes Kreuzigungsbild von 1457 im Dom zu Graz. Laib war, wie nachgewiesen worden, ein in Salzburg tätiger Schwabe. Dem letzten Viertel des Jahrhunderts aber gehören die Werke Rueland Frueaufs an, der geborener Passauer gewesen zu sein scheint, wie er auch schon 1471 das Rathaus zu Passau mit Bildern schmückte, aber nachweislich wiederholt für Salzburg tätig war. Mit seinen Anfangsbuchstaben R. F. und der Jahreszahl 1491 hat er die vier aus Salzburg stammenden Goldgrundbilder der Wiener Galerie bezeichnet, deren Vorderseiten den Ölberg, die Geißelung, die Kreuztragung und Christus am Kreuze in ziemlich realistischer Auffassung, aber in seelisch ungemein milder, fast schwächlicher Stimmung darstellen. Die gleiche Bezeichnung trägt das gute Brustbild eines Jünglings mit roter Kappe in der Sammlung Figdor zu Wien. Allem Anschein nach von der gleichen Hand auf einer etwas späteren Entwickelungsstufe rühren dann aber, wie wir mit Stiassny, Engerth und Bayersdorfer annehmen, die vier großen Tafeln in der Kirche zu Großgmain am Unterberg her, die die Darstellung im Tempel (Taf. 46), Jesus im Tempel lehrend, Pfingsten und den Tod Marias verbildlichen. Obgleich 1499 gemalt und perspektivisch ziemlich entwickelt, zeigen sie noch gemusterten Goldgrund. Die Gruppen sind geschmackvoll angeordnet, die Färbung ist licht und frisch. Die Typen sind ziemlich individuell und mannigfaltig, die Charaktere ernst und mild. Von Leidenschaft ist auch hier nirgends etwas zu spüren. Der Zusammenhang dieser Bilder mit der schwäbischen Schule liegt auf der Hand. Rein künstlerisch angesehen aber gehören sie zu den besten deutschen Schöpfungen ihrer Zeit.

Was sich von der wienerischen, steierischen und böhmischen Malerei dieser Zeit berichten ließe, ist nicht so einflußreich, als daß es nicht der Sonderforschung überlassen werden könnte. Nur nach Tirol, dessen Wandmaler (S. 517) wir bereits kennen gelernt haben, müssen wir zurückkehren, um uns hier sofort wieder dem großen Bildner und Maler Michael Pacher (S. 502) von Bruneck im Pustertal zuzuwenden. Der ersten ausführlichen Arbeit über Pacher von Dahlke (1885) schließen sich neuere Untersuchungen von Semper, Strompen, Stiassny und Röttinger an. Michael Pacher, der schon 1467 als Meister genannt wird, starb 1498. Sein jüngerer Bruder und Gehilfe, Friedrich Pacher, starb 1508 oder 1509; Hans Pacher, vielleicht ein Sohn Friedrichs, wird 1487 zum ersten, 1507 zum letzten Male erwähnt. Bruneck blieb der Hauptsitz der Familie und ihrer Werkstatt. Wo Michael Pacher auch gelernt haben mag, unzweifelhaft ist er in Oberitalien gewandert. Die perspektivisch richtige Behandlung der Innenräume, durch die er allen nordischen Zeitgenossen überlegen ist, das feinabgewogene Gleichgewicht seiner Kompositionen, die plastische Durchbildung und die geschickte Verkürzung seiner menschlichen Gestalten konnte er damals nur in Squarciones Schule in Padua gelernt haben, von der wir auch wissen, daß sie von Deutschen besucht wurde; und die innerlich-einheitliche Purpurglut seiner Färbung setzt, so selbständig empfunden sie ist, eine gewisse Bekanntschaft mit venezianischen Farbenakkorden voraus. Daneben lassen sich auch bei ihm Erinnerungen an Schongauersche Stiche nachempfinden. Die frische Wucht seiner Auffassung aber verdankt er schließlich seinem eigenen Blute; und die herbe Hagerkeit seiner Frauen, die großnasige, ausdrucksvolle Individualität seiner Männerköpfe sind schließlich das Erbteil der ganzen deutschen Schule, zu der er gehört. Eigentliche Renaissanceelemente hat er daher auch nicht aufgenommen; Gotiker blieb er bis zuletzt. Die fremden Anregungen sind schließlich alle in sein überall großzügig hervortretendes Eigenwesen aufgegangen.

Da wir die Gemälde, die eine Zeitlang für Jugendwerke Michael Pachers gehalten wurden, die durch ihre Verkürzung auffallenden, leider 1882 fast völlig vernichteten Gewölbe=



Die Geburt Christi. Gemälde Michael Pachers am Altar der Kirche zu S. Wolfgang. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg. Vgl. Text, S. 527.

malereien des Bildstocks in Wels (vier Kirchenväter), vielmehr für spätere Werke seiner Schule halten, die gemalten Flügel seines Altars in Gries (von 1471) aber verlorengegangen sind, so stehen wir sofort wieder seinem Hauptwerk, dem großen Doppelflügelaltar der Kirche zu

S. Wolfgang (1477—81) gegenüber (S. 503). Die Innenseiten der Innenflügel, die auch hier noch Goldgrund zeigen, sind die sorgfältigst durchgeführten Gemälde Michael Pachers, die sich erhalten haben. Die vier mächtigen Hochbilder stellen Christi Geburt (Abb. S. 526), die Beschneidung, die Darstellung im Tempel und den Tod der Maria dar. Wie groß und wahr ist hier alles empfunden, wie ruhig und doch natürlich belebt ist der Faltenwurf der Gewänder, wie sprechend der Ausdruck der Köpfe, wie feurig die Färbung! Die acht Darstellungen aus dem Leben des Heilands dagegen, die in zwei Reihen übereinander erscheinen, wenn die inneren Flügel geschlossen, die äußeren geöffnet sind, sind nicht mehr mit der gleichen Liebe durchgeführt wie die Innenbilder; der Goldgrund ist hier indessen verschwunden; blühende, leuchtende Landschaftsfernen, in denen Abend- und Morgenstimmungen zur Geltung gebracht werden, zeugen von dem Umfang und der Tiefe der Naturanschauung Pachers. Die Außenseiten des Altars endlich sind von verschiedenen Gesellenhänden mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Wolfgang bemalt. Als Ganzes aber gehört der Altar in S. Wolfgang zu der kleinen Anzahl echter Meisterwerke, die die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Noch später (1489—90) entstanden, vielleicht noch reicher in seinen eigenhändigen Teilen war dann der Kirchenväter-Altar der Allerheiligenkapelle des Domes zu Brixen. Die Außenseiten mit den Werkstattbildern aus dem Leben des hl. Wolfgang gehören jetzt der Pinakothek in München. Die Innenseiten aber, die die vier Kirchenväter von Michael selbst in seiner gediegensten Art gemalt zeigen, befinden sich in der Galerie zu Augsburg. Diese wenigen erhaltenen Werke seines Pinsels genügen, Michael Pacher für alle Zeiten den Großmeistern der deutschen Kunst einzureihen.

Von Michaels Bruder, Friedrich Pacher, hat sich im Klerikerseminar zu Freising die recht tüchtige „Taufe Christi" erhalten, die er 1483 für das Heiligengeist-Spital in Brixen malte. Auf Hans Pacher sind nach Vermutungen Sempers und Stiassnys außer einer Madonna der Vintlerschen Sammlung zu Bruneck einige Bilderfolgen im Kloster Neustift zurückzuführen. Die unübersehbare Fülle erhaltener Bilder der Tiroler Schule von der Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts läßt den Stil Pachers allmählich in der neuen italienischen Strömung, die alsbald einsetzte, untergehen. Ihre Anzahl aber ist deshalb so groß, weil die Stürme der Revolution und der Reformation nirgends weniger gewütet haben als in den stillen Alpentälern, in denen diese Schule blühte und verblühte.

Endlich die fränkische Malerschule des 15. Jahrhunderts, deren Stammsitz Nürnberg war. Von unmittelbaren italienischen oder kölnischen Einflüssen auf die nürnbergischen Goldgrundbilder vom Anfang dieses Zeitraums kann keine Rede sein, eher von altböhmischen und neuschwäbischen. Im wesentlichen aber haben wir auch in der nürnbergischen Tafelmalerei eine von herber, ernster fränkischer Eigenart getragene, vom Zeitgeist in die überall parallel laufenden Bahnen gelenkte Sonderentwickelung anzuerkennen. Die Grundlagen zu einem Neubau der Geschichte der Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts hat Henry Thode geschaffen; und daß diese Grundlagen im wesentlichen auf Vermutungen beruhen, hat ihre Überzeugungskraft nur in Einzelfällen, die wir ausschalten, beeinträchtigt.

An der Spitze der Entwickelung, die um 1400 mit herberer Empfindung der kölnischen parallel ging, steht in Nürnberg der vielgenannte Imhoffsche Altar in der Lorenzkirche, dessen Rückseite mit der Beweinung Christi sich im Germanischen Museum befindet. Das vordere Mittelbild in der Lorenzkirche (Abb. S. 528) stellt in noch völlig raumlosem Gold- und

Teppichgrund-Stil die Krönung der Muttergottes durch den neben ihr sitzenden, gekrönten Heiland dar, während die Innenseiten der Flügel die erst wenig bildnismäßig gestalteten, in kleinem Maßstab gehaltenen Stifter knieend zu Füßen der Apostel Simon und Thaddäus zeigen. Daß die stehenden Apostel kürzer und gedrungener erscheinen als die sitzenden beiden Hauptfiguren des Mittelbildes liegt, wie so oft auf dieser Kunststufe, an dem Gesetz der ausgleichenden Raumfüllung, das für die Köpfe der Flügel und die Köpfe des Hauptbildes annähernd die gleiche Höhe und die gleiche Größe verlangt. Der Übergang aus der Typik des gotischen Idealstils zu realistischerer Modellierung und individuellerer Gesichtsbildung



Die Vorderseite des Imhoffschen Altars in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. Vgl. Text, S. 527.

erscheint in diesem um 1420 entstandenen Meisterwerk erst leise eingeleitet. Hoher, feierlicher, wenn auch milder Ernst des Ausdrucks zeichnet es aus. Von den übrigen 26 Werken, die Thode teils dem gleichen Meister, teils seiner Schule, teils seiner Richtung zuschreibt, können hier nur noch zwei genannt werden. Die Flügel des Deichslerschen Altars von etwa 1418 im Berliner Museum zeigen auswendig Maria und den Märtyrer Petrus auf blauem, inwendig die hl. Elisabeth und den Täufer Johannes auf goldenem Grunde. Das Mittelbild des großen Bamberger Altars von 1429 im Nationalmuseum zu München aber stellt die Kreuzigung auf Goldgrund in ziemlich schwerer Färbung bei schlichter, etwas nüchterner, immer erst halb verstandener Formensprache dar. In der Tat ist es wahrscheinlich, daß diese drei Temperabilder verschiedene Entwickelungsstufen eines und desselben Meisters bezeichnen; und daß dieser Meister Berthold, ja, wie Gümbel hinzugefügt hat, Berthold Landauer

geheißen habe, ist eine jener aus urkundlichen Quellen geschöpften kunstgeschichtlichen Vermutungen, die man bis zum Beweise des Gegenteils gelten lassen darf.

Die Fortschritte, die auch die Nürnberger Malerei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts unter den Händen schwächerer Künstler mitmachte, vergegenwärtigen uns dann zunächst die Schöpfungen eines Malers, den Thode den Meister des Wolfgangs-Altars nennt. Wie er aus der Richtung des „Meisters Berthold" hervorwächst, zeigt sein zerteilter Passionsaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Selbständiger erscheint sein Altar mit der Himmelfahrt Mariä im Breslauer Museum; sein Hauptwerk, der Wolfgangs-Altar (um 1448), dessen Mittelbild die Auferstehung darstellt, aber steht in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Etwa gleichzeitig lebte der Meister des Tucherschen Altars in der Frauenkirche zu Nürnberg, dessen noch völlig raumlose Hauptbilder mit untersetzten, großköpfigen Gestalten die Verkündigung, die Kreuzigung und die Auferstehung veranschaulichen. Hier zeigen sich die Fortschritte im Realismus der Modellierung und in der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. Im vollsten Übergang zu dem realistischen Nürnberger Stil der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber steht der Löffelholzsche Altar von 1453 in der Sebalduskirche, dessen Flügel eine Reihe von Vorgängen aus dem Leben der hl. Katharina noch mit auffallend kurzen Gestalten und etwas typischen Köpfen, aber voll äußeren und inneren Lebens wiedergeben.

Nach 1460 vollzog sich dann auch in Nürnberg der Umschwung zur räumlicheren Vertiefung der Bildflächen, zur körperlicheren und bildnisartigeren Gestaltung der auf die Fläche gebannten Menschen, Tiere und Pflanzen, zur verständnisvolleren Aufnahme der Landschaften und zur natürlicheren Wiedergabe der Licht- und Schattenwirkungen in der Welt der Erscheinungen. Daß die Oberdeutschen alle ihre Kenntnisse dieser neuen Darstellungsweise den Niederländern verdankten, ist ein kunstgeschichtlicher Glaubenssatz, der, so allgemein ausgesprochen, nicht richtig ist. Daß die Meister, die den Umschwung in Nürnberg einleiteten, von der niederländischen Bewegung gewußt haben, leugnen wir nicht; aber eine unmittelbare Nachahmung bestimmter niederländischer Meister und Bilder können wir hier nicht erkennen.

Füllte man früher die Blätter der Geschichte der Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts nahezu völlig mit dem einen Namen Michel Wolgemuts aus, der als Lehrer Dürers zu kaum verdientem Ansehen emporgestiegen war, so hat Thode, vor dem besonders Robert Vischer und Seidlitz sich der Wolgemut-Forschung angenommen hatten, gerade hier das Verdienst, gesichtet und gesondert zu haben. Als der Begründer der neuen Richtung in einer großen Malwerkstatt Nürnbergs erscheint jetzt Hans Pleydenwurff, von dem wir wissen, daß er zwischen 1451 und 1472 zu Nürnberg tätig war. Michel Wolgemut (1434—1519), der 1473 Hans Pleydenwurffs Witwe heiratete, erbte mit dessen Werkstatt ihren tüchtigsten Gesellen, seinen Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, der 1495 starb. Die Werke Hans Pleydenwurffs zu bestimmen, gelang einerseits durch die schon von Vischer bemerkte Bezeichnung seiner „Kreuzigung" in der Münchener Pinakothek mit den Anfangsbuchstaben J. P., anderseits durch die stilkritische Untersuchung eines urkundlich beglaubigten Altars, den der Meister 1462 für die Elisabethkirche zu Breslau schuf. Daß aber Wilhelm Pleydenwurff 1493 der Mitarbeiter Wolgemuts an den zahlreichen Zeichnungen für die Holzschnitte in Hartmann Schedels Weltchronik (S. 519) war, die mit mehr denn 2000 teils landschaftlichen, teils geschichtlichen, teils religiösen, teils sinnbildlichen Bildern geschmückt wurde, berichtet diese Chronik selbst schwarz auf weiß.

Hans Pleydenwurffs Kreuzigungsbild in der Münchener Pinakothek (Abb. unten), das um 1460 entstanden sein muß, zeigt das Kreuz des Heilands, von wohlgeordneten Menschengruppen umdrängt, vor inhaltreicher, bräunlich getönter deutscher Landschaft unter Goldhimmel.



Die Kreuzigung Christi. Gemälde Hans Pleydenwurffs in der Pinakothek zu München. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Die Anklänge an Roger van der Weyden, die man ihm nachsagt, sind doch recht allgemeiner Art. Die Heiligenscheine sind bereits verschwunden. Der hagere, etwas hölzern gezeichnete blutüberströmte Heiland am Kreuze ist eine ergreifende Schmerzensgestalt; und maßvoll, aber innig spiegelt der Schmerz sich in den Bewegungen und Zügen der ernsten, kraftvollen Männer und der edlen Frauen unter dem Kreuze wider. Durchaus ähnlichen Stil zeigte aber auch der Altar von 1462 in der Elisabethkirche zu Breslau, soweit seine Überreste, z. B. die

„Darstellung im Tempel" im „Schlesischen Museum", dies erkennen lassen. Altarflügelbilder verwandten Stils in der Pinakothek zu München, der Galerie zu Augsburg und dem Germanischen Museum zu Nürnberg aber stellen doch zum Teil noch Heiligenscheine in Gestalt unperspektivisch flacher Goldscheiben dar.

Als eine spätere Schöpfung Hans Pleydenwurffs wird man gern die Schönbornsche Kreuzigung im Germanischen Museum, ungern aber, nach den abgebildeten Frauencharakteren zu urteilen, mit Weisbach das Altarbild von 1470 in Szczepanów in Galizien gelten lassen. Das wunderbar lebendige Bildnis des greisen Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum zu Nürnberg dagegen, ein Brustbild mit Händen auf blauem Grunde, ist jedenfalls gut genug für Hans Pleydenwurff, dem wir es lassen können. „Alter und geistige Arbeit, nicht gemeine Sorge und körperliches Leid", sagt Alfred Lehmann, „haben wie mit feinem Griffel ihre Spuren in das lebensprühende Antlitz des Greises gegraben."

Michel Wolgemut selbst, den noch Thausing gewaltig überschätzt hatte, pflegt heute geflissentlich unterschätzt zu werden. Daß er den Stil Pleydenwurffs ins Trockene und Handwerksmäßige zog, trifft für seine Werkstattarbeiten zu; aber die eigenhändigen Werke seiner früheren Zeit gehören zu den tüchtigsten deutschen Kunstwerken jener Tage. Zuerst der Altar aus Hof von 1465 in der Münchener Pinakothek: vier große Tafeln mit der Auferstehung Christi, dem Gebet am Ölberg, der Kreuzigung und der Kreuzabnahme. Die Modellierung ist ruhiger, eingehender, glatter als die Pleydenwurffs, die Gestalten sind eckiger in den Formen, die Köpfe leerer im Ausdruck. An Stelle des Goldgrunds, den nur zwei der Bilder bewahren, tritt stimmungsvoll die Landschaft, über der auf dem Auferstehungsbilde rechts die Morgenröte den nächtlich blauen Himmel durchbricht: für 1465 sicher eine Leistung in Deutschland. Dann die Flügel des großen Altars von 1479 in der Marienkirche zu Zwickau; wenn die ersten Flügel geschlossen sind, erscheinen auf Goldgrund die Verkündigung (Abb. S. 532), die Geburt des Heilands, die Anbetung der Könige und die hl. Sippe. Bei geschlossenen Flügeln aber erscheinen unter blauem Himmelsgrund der Ölberg, die Kreuzigung, die Dornenkrönung und die Kreuztragung. Nur die beiden letzten Bilder zeigen eine fremde Hand. Die übrigen sind Wolgemuts Meisterleistung. Bürgerlich und anmutig sind die vielfach mit Kindergestalten ausgestatteten Vorgänge erzählt; die Frauentypen mit ihren hohen Stirnen, ihren kleinen, weit auseinanderstehenden Augen unter hohen Brauen, ihren langen, schmalen Nasen und vollen Lippen sind an sich so wenig anziehend wie die Männertypen mit ihren starken Backenknochen, ihren schweren Augenlidern und ihrem spitzen Kinn; aber den Frauen fehlt es nicht an stiller Größe, den Männern nicht an Individualität und ernster Haltung; und die tiefe, satte, harmonische Färbung, die über die Tafeln ausgegossen ist, zeigt doch eine Meisterhand. Dem Zwickauer Altar am nächsten steht der erst von Thode herangezogene Altar in der Stadtkirche zu Crailsheim. Bald nach 1480 folgte das bereits erheblich schwächere große Altarwerk der Hallerschen Kapelle zum hl. Kreuz in Nürnberg. In den vierzehn Flügelbildern mit Darstellungen aus dem Marienleben und der Leidensgeschichte in der Pfarrkirche zu Hersbruck wird die Charakteristik bereits zur Karikatur, die Kompositionslosigkeit zum Zerrbild. Die Gegner Wolgemuts aber halten die Bilder trotzdem oder gerade deswegen für eigenhändig. In bezug auf die Flügelgemälde des Altars der Kirche zu Schwabach hingegen, die 1507 bei Wolgemut bestellt und 1508 vollendet wurden, stimmen alle Forscher überein, daß sie rohe Gesellenarbeit sind. Nur die Sockelbilder der hl. Anna selbdritt, Johannes des Täufers, des hl. Martin und der hl. Elisabeth,

die wieder unmittelbar an den Zwickauer Altar anzuknüpfen scheinen, rühren zweifellos von Wolgemut selbst her. Daß Wolgemut sich oft genug handwerksmäßig gehen ließ und noch öfter seine Gesellen handwerksmäßig gewähren ließ, ist nicht zu leugnen; aber daß auch er Vortreffliches leistete, wenn er sich zusammennahm, sollte man nicht verkennen.



Die Verkündigung. Gemälde Michel Wolgemuts am Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden. Vgl. Text, S. 531.

Weitaus der bedeutendste Mitarbeiter und Nachfolger Wolgemuts war Wilhelm Pleydenwurff, dem Thode daher auch das „weitaus hervorragendste Werk der Nürnberger Malerschule aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts", die vier großen Flügel des allerdings wohl bei Wolgemut bestellten Peringsdörfferschen Altars im Germanischen Museum zu Nürnberg, zugeschrieben hat. Da die genannten Gemälde in der Tat nicht das geringste mit dem Stil Wolgemuts zu tun haben, weder in ihren zugleich reicheren und individuelleren Typen, noch in ihren klareren, ruhigeren Kompositionen, noch auch in ihrer reiferen, malerischeren Modellierung und ihrer innerlicher verschmolzenen Färbung, so können wir uns Thodes Vermutung anschließen. Die Außenseiten der vier Flügel stellen vier lebensgroße Heiligenpaare dar: Sebaldus und Georg, Johannes den Täufer und Nikolaus, Rosalie und Margareta, Katharina und Barbara. Die zweistöckigen Innenseiten veranschaulichen vier Vorgänge aus der Legende des hl. Veit, den hl. Sebastian, den hl. Bernhard, den hl. Christophorus und den hl. Lukas als Maler. Anmutiger und anschaulicher als der Meister dieser Altargemälde hat kein Nürnberger mit dem Pinsel zu erzählen gewußt; und würdigerer Heiligencharaktere, als sie an den

Rückseiten dieser Flügel auf gemalten gotischen Kandelabersockeln stehen, kann die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts sich nicht rühmen.

Zum Schlusse müssen wir nun den ihrer selbst willen gemalten Bildnissen, die in dieser Zeit in Nürnberg bereits günstigen Boden fanden, noch einige Beachtung schenken. Alfred Lehmann hat ihrer nahezu zwei Dutzend zusammengestellt; das schönste von ihnen ist jenes Bild des Kanonikus Schönborn (S. 531), das wir mit Thode Hans Pleydenwurff zuschreiben. Dem Wilhelm Pleydenwurff gibt er, weniger überzeugend, das hübsche Halbfigurendoppelbild eines Ehe- oder Liebespaares von 1475 im Amalienstift zu Dessau, das früher Wolgemut zugeschrieben wurde, und das etwas steife Halbfigurenbild des Konrad Imhof von 1486 in der Rochus-Kapelle zu Nürnberg. Sicher nürnbergisch ist auch das tüchtige Bildnis der Ursula Tucherin in der Kasseler Galerie, das früher ebenfalls auf Wolgemut bezogen wurde. Die neue, bisher ungeahnte zeichnerische Klarheit und malerische Feinfühligkeit, die in dem Bildnis der Elisabeth Niklas Tucherin in Kassel und in den Bildnissen des Hans Tucher und seiner Gattin Felicitas in Weimar (alle drei von 1499) zutage tritt, aber weist in eine neue, lichtere Zeit voraus. In der Tat hat man auf dem Kasseler Bilde das Monogramm Dürers entdeckt. Es muß uns für jetzt genügen, den Boden einigermaßen kennen gelernt zu haben, dem dieser Baldur deutscher Kunst entsprossen.

3. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Norddeutschland.

A. Die norddeutsche Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Auch in den weiten Strecken Norddeutschlands, die von der Weser, der Elbe, der Oder und ihren Nebenflüssen durchströmt werden, wurde im 15. Jahrhundert an manchen ehrwürdigen alten Kirchen im neuen Zeitstil weitergebaut. Die Wiesenkirche zu Soest (S. 340) erhielt ihr Nordportal und ihren Doppelturmbau; der Dom zu Braunschweig (S. 212) erhielt sein nördliches Seitenschiff, das mit seinen gewundenen Pfeilern, seinen kräftigen Netzgewölben und seinem flammenförmigen Maßwerk zu den malerischsten Schöpfungen der deutschen Spätgotik gehört. Der Dom zu Magdeburg (S. 213 u. S. 340) bekam seine edle Westfassade, zwischen deren schlichtem Turmpaar der Mittelgiebel und der Türbau die Pracht spätgotischen Zierwerks entfalten; der ursprünglich zweitürmige Meißener Dom (S. 340) aber wurde, wie Gurlitt nachgewiesen hat, gegen Ende des Jahrhunderts nach dem damals in Übung kommenden, am Dom und an der Severikirche zu Erfurt noch heute erhaltenen System mit einem dreispitzigen Turmbau bekrönt, der leider 1547 durch eine Feuersbrunst zerstört wurde.

Von Neubauten ragen im Haussteingebiet, das sich vom deutschen Mittelgebirge noch ein Stück in die Ebene hinabzieht, zunächst einige westfälische Hallenkirchen hervor, von denen die weiträumige, noch mit feinen Laubkapitellen geschmückte Lambertikirche in Münster genannt sei, dann aber auch schlesische Bauten, wie die fünfschiffige Peter-Paulskirche zu Görlitz (1457—97), die ähnlichen Voraussetzungen entsproß. Ein zusammenhängendes Gebiet hallenkirchlicher Neubauten aus der Übergangszeit des 15. ins 16. Jahrhundert aber befindet sich im Königreich Sachsen. Die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung dieser Gruppe hat Hänel dargelegt. Die Städte des Erzgebirges wurden durch den Wohlstand, den sie dem neuen Aufschwung ihres Bergbaus verdankten, zur Errichtung monumentaler Stadt- oder Pfarrkirchen gedrängt, die den Bedürfnissen der Neuzeit ohne Rücksicht auf die alten Bauhüttenrezepte Rechnung trugen. Da sie von Anfang an als Gemeinde- oder Predigtkirchen gedacht waren,

so wurde ihr Chor mit dem Langhause zu einem möglichst einheitlichen Raume verschmolzen, das Querschiff fortgelassen, wurden die Seitenschiffe zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff emporgeführt, an den Seitenschiffmauern aber Emporen, die hier der Raumerweiterung dienten, entlanggeführt. Unter den Einzelformen dieser Kirchen, zu denen die flachen Netzgewölbe gehören, kommen als Besonderheiten die Achteckpfeiler mit konkaven Seitenflächen (nach Art der Furchen der dorischen Säulen) und die Vorhangbogen (Abb. S. 535, an den Fenstern) in Betracht, deren Bogenlinien sich nach oben öffnen. Auf besonderem Boden stehen noch die Kunigundenkirche (1417—76) und die Peterskirche (1499 vollendet) zu Rochlitz, nahezu quadratische, auf vier Stützen ruhende Anlagen mit weit vorspringendem, polygon geschlossenem Chor. Die Reihe



Madonna mit Heiligen. Mittelgruppe vom Portal der Schloßkirche zu Chemnitz. Nach R. Steche.

der erzgebirgischen Kirchen der geschilderten Art beginnt 1450 mit der Johanniskirche in Plauen, deren Grundriß sich (das jetzige Querhaus darf nicht irreleiten) an den quadratischen der Rochlitzer Kirchen anschließt, ja noch folgerichtiger als dieser erscheint, insofern auch der Chor sich auf quadratischem Grundriß erhebt. Dann folgen die Marienkirche in Zwickau, deren Chor 1453—75 erbaut wurde, während das Langhaus mit seinen konkavseitigen Achteckpfeilern erst dem 16. Jahrhundert angehört, und der Dom zu Freiberg (1485—1501), dessen allerdings abgesonderter Chor erst später gestaltet worden. In den Stadtkirchen zu Annaberg (1499 bis 1525), zu Pirna (1502—46) und zu Schneeberg (seit 1515) aber kommt die erzgebirgische Entwickelung voll zum Ausdruck. Der Umbau der Schloßkirche zu Chemnitz fand ebenfalls erst im 16. Jahrhundert statt, dem auch das merkwürdige Portal angehört, dessen Stab- und Maßwerkumrahmung aus Baumstamm- und Astwerk besteht (Abb. oben; vgl. S. 444 und 537).

Im Bereiche des **norddeutschen Backsteinstils**, der den süddeutschen durch die stilgerechte Gestaltung feinfühliger, durch schwarze und farbige Glasur gehobener Zierformen aus den Bedingungen seiner Technik heraus weit übertraf, herrschte auch im 15. Jahrhundert

noch ein frisches, gestaltungsfrohes Leben. Neubauten dieses Stils aus der Mitte des Jahrhunderts sind z. B. der Dom und die Marienkirche zu Stendal, zweitürmige Hallenkirchen mit lebendig und edel empfundenen Einzelformen. Als Hallenkirchen ausgebaut aber wurden in diesem Zeitraum z. B. die fünfschiffige Peterskirche in Lübeck und die dreischiffige Marienkirche zu Danzig, die mit ihren teilweise stalaktitenartigen Wölbungen dem spätgotischen Geschmacke in besonderer Weise Rechnung trägt.



Die Hofseite der Albrechtsburg zu Meißen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 536.

In der künstlerischen Durchbildung seiner Nutz- und **Wohnbauten** geht Norddeutschland im 15. Jahrhundert vielfach weiter als Süddeutschland. Gleich der Holzbau, der Fachwerkbau, schwelgt hier in vielseitigeren Konstruktionsmotiven und in reicherer Schnitzarbeit als dort. Sogar eine Reihe von Rathäusern tragen in kleineren Städten ihr Fachwerk folgerichtig und anmutig zur Schau. Die Konstruktion paßt sich hier den Bedürfnissen an, wirbt aber auch ihrer selbst willen um künstlerische Beachtung. Malerisch anziehende, reich mit Erkern und Türmchen ausgestattete Bauten dieser Art, in denen wenigstens die Obergeschosse, übereinander vorkragend, aus Fachwerk errichtet worden, sind z. B. die Rathäuser zu Alsfeld und Fritzlar, zu Duderstadt und Wernigerode, Gebäude, die für einen Teil des gegenwärtigen Villenbaues vorbildlich geworden sind. An eigentlichen Wohnbauten dieses Stils aber sind Halberstadt, Hildesheim und Braunschweig am reichsten. Leicht sind die roten Ziegelsteinfüllungen zwischen das kunstvoll geschnitzte und bemalte Ständer- und Balkengerüst eingespannt. Die Fenster sind durchweg rechtwinklig, nur die Portale sind manchmal spitzbogig, manchmal flachbogig gehalten. In Hildesheim gehört das alte Krämergildenhaus (Dreyersches Haus) von 1482 hierher, entstammt das prächtige Knochenamthaus, das Essenwein

noch ins 15. Jahrhundert setzte, aber doch erst dem 16. Jahrhundert. Charakteristisch für das Vorkragen der oberen Stockwerke ist, daß der Giebel hier mehr als zwei Meter über die Sohle des Hauses in die Straße hineinragt. Ist in Hildesheim der Giebel der Fachwerkhäuser der Straße zugekehrt, so pflegen sie in Braunschweig, wo die meisten dieser Bauten des 15. Jahrhunderts erhalten sind, ihre Traufrinnen der Straße zuzuwenden. Eigentümlich aber ist den geschnitzten Balken der Braunschweiger Häuser, nach Lachner, die sogenannte Treppenfriesverzierung, die z. B. an einem Hause des Egidienmarkts von 1461 durch kleine Kinderköpfe, oft aber auch durch anderes Bildwerk belebt wird.

Unter den Ziegelrathäusern Norddeutschlands sind z. B. die zu Tangermünde und zu Königsberg in der Neumark durch ihre feinverzierten Giebel berühmt. Im Mischstil, aus Backsteinen mit Hausteinverzierungen, aber ist das malerisch angelegte, prächtig mit aufgelockertem Maßwerk, mit Phialen, Erkern und Türmen geschmückte Rathaus zu Breslau gehalten. An Wohnhäusern des Backsteinstils dieses Zeitraums, die in der Regel getreppte, mit Blend- und Stichbogenfenstern geschmückte Giebel der Straße zuwenden, sind besonders die Ostseestädte so reich, daß es unmöglich ist, hier einzelne herauszuheben. Aber einige getürmte Stadttore, die zu den glänzendsten Schöpfungen gehören, dürfen nicht vergessen werden. In Lübeck gehören das Burgtor und das 1477 vollendete Holstentor hierher. Die Mark aber besitzt in Städten wie Stendal und Neubrandenburg, wie Königsberg, Stargard und Pyritz eine ganze Musterkarte malerisch gestalteter und geschmückter Wohn- und Wehrbauten dieser Art.

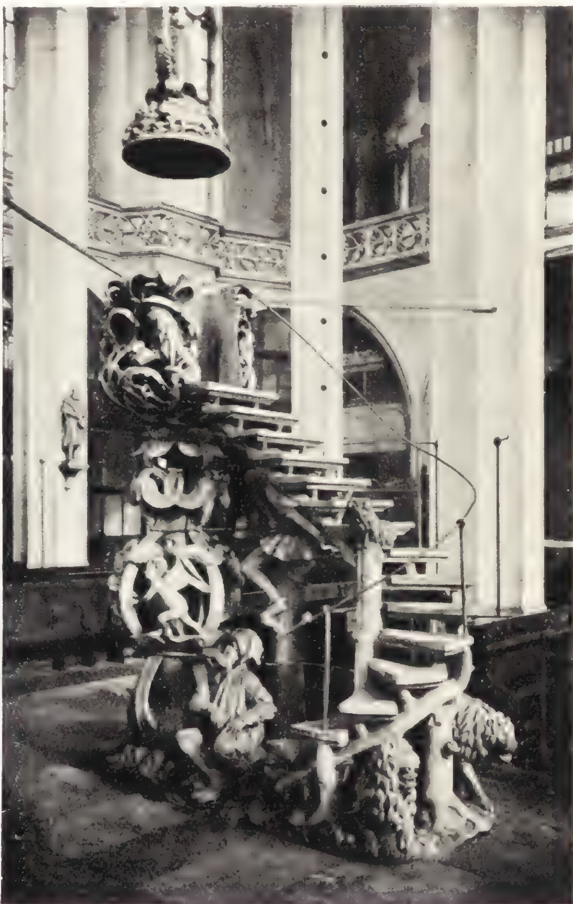
Im Hausteingebiete Norddeutschlands hat Goslar das hübscheste Rathaus in spätgotischem Stil des 15. Jahrhunderts. Die deutsche Wohnbaukunst dieses Zeitraums aber gipfelt in dem mächtigen Steinbau der hoch über dem Elbstrom emporragenden Albrechtsburg zu Meißen (Abb. S. 535), die als gemeinsame Residenz des brüderlichen Herrscherpaares Ernst und Albrecht von Sachsen zwischen 1471 und 1481 von dem Baumeister Arnold aus Westfalen errichtet wurde. An der schroffen Elbseite burgartig den Unregelmäßigkeiten des Bodens angepaßt, an der offenen Landseite palastartig ausgestattet, ist der stattliche Bau im ganzen mehr Palast als Burg. Alle Räume sind spitzbogig gewölbt, manche durch Pfeiler gestützt, einige mit reichen Netzgewölben, andere mit Stalaktitgewölben versehen. Die großen, in tiefen Mauernischen liegenden Fenster sind zum Teil mit jenen Vorhangbogen geschlossen, die von hier aus erst in den sächsischen Kirchenbau übergegangen zu sein scheinen. Alle Stärken und Schwächen der deutschen Spätgotik treten hier in klarster Entfaltung zutage.

B. Die norddeutsche Bildnerei des 15. Jahrhunderts.

In dem großen Gesamtgebiet Norddeutschlands erfreute die Bildschnitzerei sich einer größeren Verbreitung als die Steinhauerei und als der Erzguß, der auf einzelne, mehr gewerbliche als künstlerische Gießhütten beschränkt blieb. Während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts rangen die bildnerischen Werkstätten der verschiedenen norddeutschen Städte in ihren eigenen alten Gleisen nach Luft und Freiheit. Im Verlauf der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber machte sich im Süden und Osten des Gesamtgebietes ein immer größerer Einfluß Süddeutschlands, besonders Frankens, geltend, während der Westen und Norden über Westfalen, das von jeher die von Nordhoff betonten Beziehungen mit dem Rheinlande unterhalten hatte, rheinische oder gar überrheinische Einflüsse selbständig verarbeitete.

Ein Hauptsitz der **norddeutschen Steinbildnerei** dieses Zeitraums war Obersachsen. Zeigt das um 1475 geschaffene „Heilige Grab“ aus der ehemaligen Bartholomäuskirche in

Dresden, jetzt im dortigen Altertumsmuseum, Anklänge an die Schule Kraffts, der es parallel geht, so bezeichnet die Kanzel im Dom zu Freiberg (Abb. unten), die um 1500 entstanden sein mag, die höchste Blüte jenes phantastisch-realistischen sächsischen Baumstils (S. 444 und 534), der zwar nicht in Sachsen erfunden war, sich hier aber, wie wieder um 1900, besonderer Gunst erfreute. Die alte Steinkanzel hat die Gestalt einer phantastischen Blume mit tulpenartigem Kelche, deren Stengel und Blätter mit steinernen Stricken an einem ebenfalls aus Stein gehauenen Baumstamm festgehalten werden. Heiligengestalten, realistische Bauerngestalten (der Künstler als Hirt mit seinem Hund) und kleine Flügelengel beleben in geistvoller Anordnung diesen merkwürdigen, stilistisch unmöglichen, aber künstlerisch nicht ganz reizlosen Aufbau, der zwischen der gotischen und der Renaissancezeit einen Augenblick schrankenloser künstlerischer Selbstherrlichkeit bezeichnet.



Die Kanzel im Dom zu Freiberg. Nach R. Stehe.

Die Entwickelung der norddeutschen Steinbildnerei des ganzen 15. Jahrhunderts tritt uns in Erfurt, Magdeburg und Halberstadt entgegen. In Erfurt verraten die lebendig beseelten kleinen Stiftersteine von 1422—29 im Dom und in der Predigerkirche den ersten Hauch der neuen Zeit, ist das Alabasterhochrelief des Erzengels Michael von 1467 in der Severikirche schon ganz von dem kecken Geist des 15. Jahrhunderts erfüllt, zeigt dann aber das Madonnenrelief von 1494 in der Bartholomäuskirche mehr die derbe Kraft als die künstlerischen Reize des realistischen Zeitstils. Im Magdeburger Dom ist das Steinbildnis des Erzbischofs Albert IV., aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, schon von natürlichem Eigenleben erfüllt, trägt die Madonnenstatue am Hauptpfeiler neben der Kanzel die unruhige Gewandung, aber auch die bewußte Anmut des letzten Viertels des Jahrhunderts, nimmt das Grabmal der Kaiserin Editha das Astwerk des sächsischen „Baumstils" der Jahrhundertwende auf. Im Dom zu Halberstadt endlich, dessen Chorapostel von 1422 handwerksmäßig stumpf gearbeitet sind, enthält eine der Chorkapellen ein etwas späteres schönes Standbild der Muttergottes, zeigt dann aber das edle Relief der Anbetung des Kindes von 1517 in einer anderen Chorkapelle in weitem Abstand den spätgotischen Stil im Übergang zur Renaissanceempfindung.

Im nordwestlichen Niedersachsen veranschaulichen die Pfeilerapostel der Johanniskirche zu Osnabrück den Übergang von dem gotischen Schwunge des zweiten zu dem kräftigen Realismus des letzten Viertels dieses Zeitraums, während das Steinrelief an einem der Domtürme zu Münster, das den Einzug Christi in Jerusalem darstellt, schon ganz auf dem Boden der neuen Zeit steht.

Reich an künstlerischem Leben war Lübeck, das Haupt der Hansa, im 15. Jahrhundert. Gerade hier trat, wie Goldschmidt dargetan, die Steinplastik, die sich eines westfälischen Sandsteins bediente, seit 1400 plötzlich in den Vordergrund. Dem ersten Drittel dieses Zeitraumes gehören einige nicht ganz lebensgroße, noch gotisch ausgebogene Standbilder der Apostel und der klugen und törichten Jungfrauen an, die im Chor der Katharinenkirche aufbewahrt werden. In die Mitte des Jahrhunderts setzt Goldschmidt die reife Madonna mit dem nackten Christkinde im Arm, die außen am Westportal der Marienkirche steht, indessen doch wohl etwas jünger ist. Sicher dem Ende des Jahrhunderts aber entstammen die vier großen Hochreliefs hinter den östlichen Chorschranken der Marienkirche, die die Fußwaschung, das Abendmahl, das Gebet am Ölberg und die Gefangennahme Christi in ruhiger Gesamthaltung mit lebendigen Einzelzügen darstellen.

Lübecker Kirchen gehören auch die einzigen norddeutschen Erzgußwerke der Zeit an, die hier genannt werden können: im Dom das messingene Taufbecken von 1455, das Engel als Träger, Christus und die Apostel unter den Kielbogenarkaden der Wandung zeigt, in der Marienkirche aber das messingene Sakramentshäuschen von 1476—79, das freilich, mit den oberdeutschen Sakramentshäuschen verglichen, noch recht stumpf in der Formensprache ist.

Endlich die norddeutsche Holzschnitzerei des 15. Jahrhunderts! Hunderte von spätgotischen norddeutschen Schnitzaltären haben sich erhalten. Manche von ihnen stehen noch an ihren alten Stellen. Die meisten aber sind in den Provinzial- und Altertumsmuseen der größeren Städte, wie Berlins, Breslaus, Dresdens, Münsters u. s. w., untergebracht worden; und die Sonderforschung hat sich ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung fast überall bereits mit Erfolg gewidmet. Den älteren Kennern, wie Kugler, Nordhoff und Lübke, reihen sich auf diesem Gebiete jüngere Forscher, wie Flechsig, Jaro Springer, Goldschmidt und W. Neumann, an. Die Mehrzahl der obersächsischen Schnitzaltäre entstammt nach diesen Forschungen erst dem vollen 16. Jahrhundert, während sich in Thüringen, wo Saalfeld und Erfurt die bedeutendsten Schnitzschulen hatten, allerdings gerade aus dem 15. Jahrhundert wichtige Werke der Art erhalten haben. Die berühmten westfälischen Altäre, wie die von Haltern, Vreden, Dortmund (Petrikirche), Bielefeld (Nikolaikirche) u. s. w., die bis vor kurzem für einheimische Kunstwerke hohen Ranges gehalten wurden, erweisen sich als Antwerpener Arbeiten, andere, wie die zu Osnabrück (Johanniskirche) und Dorsten, als Brüsseler Arbeiten der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts. Übrigens unterscheiden sich die schlesischen von den brandenburgischen, die hannoverschen von den pommerschen Schnitzwerken durch gewisse provinzielle Eigentümlichkeiten, die sich leichter erkennen als in Worte fassen lassen. Die deutsche Großfigurigkeit der Mittelschreine ringt an manchen Orten mit der niederländischen Kleinfigurigkeit.

Gut deutsch und gut norddeutsch zugleich ist z. B. der Altarschrein der Lübecker S. Lukasgilde von 1484 im dortigen Museum. Sein Mittelstück stellt den Evangelisten Lukas dar, wie er die Madonna malt. In seiner steifen Tüchtigkeit kennzeichnet er die Kunststufe, die die norddeutsche Bildnerei damals erreicht hatte. Im übrigen müssen wir die norddeutschen

Schnitzaltäre um so mehr der Lokalforschung überlassen, als sie den süddeutschen, die wir kennen gelernt haben, in der Regel nicht ebenbürtig sind.

Aber auch unter den erhaltenen norddeutschen Einzelwerken der Holzschnitzerei ragen nur wenige in den Himmel echter Kunst empor. Genannt seien z. B. das Sitzbild des hl. Dominikus in der Paulinerkirche zu Leipzig, das wir mit Schmarsow nicht für älter als 1400 halten, die zwölf noch gotisch empfundenen Lübecker Apostel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Nationalmuseum zu München und die ergreifende, in allen Einzelheiten aufs sorgfältigste durchgebildete „Beweinung Christi" (um 1500) in der Marienkirche zu Zwickau. Ob obersächsische Meister dieses Schlages freilich nicht fränkischer Herkunft waren, steht dahin.

C. Die norddeutsche Malerei des 15. Jahrhunderts.

In welchem Maße die Kunst im 15. Jahrhundert schon Gemeingut Deutschlands geworden war, zeigen die zahlreichen Reste von Wandgemälden und die noch zahlreicheren Tafelbilder dieser Zeit, die sich auch in Norddeutschland erhalten haben. Abgesehen von den Schöpfungen eines Landstrichs, der von Westfalen über Hannover und Hamburg nach Lübeck reicht und von hier aus den skandinavischen und baltischen Norden erobert, steht aber auch die Malerei in diesem Gebiete auf niedrigerer künstlerischer Stufe als im weiteren Westen und im Süden Deutschlands. In Obersachsen, Thüringen und Schlesien waltet fränkischer Einfluß. In Brandenburg, dessen Wandgemälde des 15. Jahrhunderts von Georg Voß, dessen Altarwerke aus dieser Zeit von Münzenberger zusammengestellt worden sind, herrscht eine gewisse Selbständigkeit der künstlerischen Empfindung, die es jedoch gerade auf dem Gebiete der Malerei nicht zu so ausgeglichenen Leistungen bringt wie in der Baukunst. In jenem nordwestlichen Landstrich aber übte seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts die niederländische Malerei einen unmittelbareren Einfluß aus als in anderen Gegenden Deutschlands. Doch ist auch hier bis zum Ende dieses Zeitraumes manches auf die Stammverwandtschaft zurückzuführen, was beim ersten Anblick als Nachahmung erscheinen könnte.

Von den norddeutschen Wand- und Deckengemälden dieses Zeitraumes können hier nur die des Rathauses zu Goslar hervorgehoben werden, die früher auf Michel Wolgemut zurückgeführt wurden, aber zweifellos niederdeutschen Ursprungs sind. An der Decke sind vier Geschichten aus der Jugend des Heilands, eingefaßt von zwölf Propheten und den vier Evangelisten, an den Wänden sind zwölf römische Kaiser abwechselnd mit zwölf Sibyllen dargestellt. In ihrer sinnbildlichen Anordnung steht diese Bilderfolge, deren freie Formensprache und aufgelockerte Vortragsweise schon über die Grenze des 15. Jahrhunderts hinausweisen, einzig unter den erhaltenen deutschen Monumentalwerken jener Tage da.

Auf die norddeutschen Glasgemälde dieser Zeit, von denen das Chorfenster von 1467 mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Pfarrkirche zu Werben und die Chorfenster der ehemaligen Burgkirche zu Lübeck, jetzt in der dortigen Marienkirche, berühmt sind, können wir so wenig näher eingehen wie auf die norddeutschen Handschriftenbilder der Zeit, die z. B. für Lübeck von Hasse, für Breslau von Alwin Schultz, für Hamburg schon von Lappenberg untersucht worden sind. Dagegen dürfen wir nicht vergessen, daß unter den gedruckten Bildbüchern der Zeit einige Lübecker Drucke eine hervorragende Stellung einnehmen: unter den weltlichen Geschichtsbüchern die 1475 gedruckte Chronik des Lukas Brandis, die, wie Leo Baer gezeigt hat, als bodenwüchsische Lübecker Arbeit angesehen werden darf, unter den heiligen Büchern die 1494 gedruckte Bibel, die Goldschmidt, wie die schon 1489 erschienenen

Totentanzholzschnitte des Germanischen Museums in Nürnberg, zu dem Lübecker Maler Notke (S. 542) in Beziehung setzt.

Der Kupferstich endlich hat während dieser Zeit in diesem ganzen Gebiete nur in Westfalen geblüht. In Bocholt arbeitete Israhel van Meckenem, der nach Geisberg, der ihn uns wieder näher gebracht hat, wohl ein Sohn des selbst nach Bocholt eingewanderten Meisters der „Berliner Passion" (S. 441) war. Wenn Israhel auch zahlreiche Stiche nach oberdeutschen Meistern kopiert hat, so zeigt doch schon der kräftig herbe Stich mit den Brustbildern des Künstlers selbst und seiner Gattin, wie verkehrt es wäre, ihn zu unterschätzen.

Die eigentliche Führung aber hatte jetzt auch in Norddeutschland die Tafelmalerei. An Malernamen, wie z. B. Alwin Schultz sie für Breslau, Geyser und Wustmann für Leipzig, Goldschmidt für Lübeck den Archiven entlockt haben, fehlt es nirgends; an Altarwerken mit Flügelgemälden ebensowenig; aber die meisten dieser Altarwerke stehen auf einer Kunststufe, die auch die Mehrzahl jener Maler nur als Handwerker erscheinen läßt. Wir müssen die meisten von ihnen den Inventarisationswerken überlassen, für Sachsen aber auch das Ergebnis der Untersuchungen Ed. Flechsigs über sie abwarten. Immerhin dürfen wir als feinfühligeres, wohl von der Prager Schule abgeleitetes sächsisches Werk vom Anfang des 15. Jahrhunderts jene Tafel in der Paulinerkirche zu Leipzig gelten lassen, auf die Schmarsow hingewiesen hat. Auf der einen Seite sitzt Maria, religiöse Geheimnisse enthüllend, vor dem schreibenden hl. Dominikus, auf der anderen ist die Verkündigung vor Goldgrund dargestellt. Nürnberger Einfluß dagegen meint man in dem „Breslauer Meister von 1447" zu spüren, dessen Barbara-Altar im Altertumsmuseum der Hauptstadt Schlesiens an den Tucherschen Altar in Nürnberg (S. 529) erinnert, vielleicht aber auch unmittelbar an die Prager Schule anknüpft. Fortgeschrittener erscheint der Wartenbergsche Altar von 1468 im Dom zu Breslau, in dem Thode ein reiferes Werk des Barbara-Meisters sieht. Den ganz veränderten Stil des letzten Viertels des Jahrhunderts aber zeigen die vier merkwürdigen Altarflügel der Regler- (Augustiner-) Kirche in Erfurt, deren Rückseiten große Heiligengestalten, deren Vorderseiten neutestamentliche Vorgänge in überaus herber, ja verzerrter Formengebung, aber in geistvoller, lichtdurchtränkter Farbensprache darstellen. Daß der Künstler, dem Thode auch die „Dornenkrönung" und „Kreuztragung" des Wolgemutschen Altars in Zwickau zuschreibt, seine Kunst in Nürnberg erlernt hat, ist in der Tat wahrscheinlich.

Daß die Tafelmalerei in Westfalen (S. 227) mindestens so alt, wenn nicht älter war als am kölnischen Niederrhein, wissen wir bereits. Daß die Entwickelung von der alten malerischen Anschauung des 14. zum neuen malerischen Stil des vollen 15. Jahrhunderts sich hier in Abhängigkeit von der kölnischen Malerei vollzogen habe, ist daher auch nicht einleuchtend. Die Westfalen des 15. Jahrhunderts gehörten zu den führenden Volksstämmen Deutschlands; und ihre Malerei, deren Hauptsitz Soest blieb, entwickelte sich selbständig dem Geiste der Neuzeit entsprechend. In dem Meister Konrad von Soest, dessen Kenntnis Nordhoff uns erschlossen, tritt uns gleich zu Anfang des 15. Jahrhunderts ein tüchtiger, wenn auch nicht eben genialer Meister entgegen. Den Ausgangspunkt zu seiner Beurteilung bildet das von 1403 datierte und bezeichnete große dreiteilige Altarwerk in der Kirche zu Nieder-Wildungen, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt. Innerhalb der überlieferten Hauptformeln, zu denen selbstverständlich der Goldgrund gehört, regt sich hier ein mächtiger Drang nach Natur und Leben. „Am Fuße des Kreuzes", sagt Aldenhoven, „treffen sich die lang aufgeschossenen

Gestalten des westfälischen Adels und die stämmigen Bauern. Auch die Hunde fehlen nicht. Feine und wahre Empfindung ist in den heiligen Frauen ausgesprochen; und in den Bildern des linken Flügels fliegt ein Schimmer von Anmut über Mutter und Kind." Dieselbe Hand zeigt z. B. das Goldgrundbild des hl. Nikolaus mit den geistlichen Stiftern im Patrokli-Pfarrhaus zu Soest und die Flügel mit der hl. Dorothea und der hl. Ottilie im Museum zu Münster. Die zarten, schlanken, langen Gestalten stehen vor dem Goldgrund unter roten Baldachinen. Den gereiften westfälischen Stil der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber zeigt erst der „Liesborner Meister", d. h. der Maler des Hochaltarbilds der Klosterkirche zu Liesborn. Der Altar, dessen Hauptbild die Kreuzigung, immer noch auf Goldgrund, darstellt, wurde 1465 geweiht. Leider haben sich nur verzettelte Bruchstücke von ihm erhalten: acht Stücke in der Nationalgalerie zu London, unter ihnen der Ausschnitt mit dem edlen, ergreifenden Haupte des Erlösers, Engelbilder im Privatbesitz und im Museum zu Münster. Bestimmte, klare Zeichnung, gute Modellierung, lichte Färbung zeichneten dieses edle Meisterwerk deutscher Kunst aus, in dem mildes Lebens- und Schönheitsgefühl in damals seltener Weise ausgeglichen erschienen.

Eine gewisse Selbständigkeit paart sich mit westfälischen Anklängen in den Hauptwerken der Provinz Hannover, die sich erhalten haben. Vor allen Dingen ist hier das derbe, große, mit zwei Flügelpaaren ausgestattete Altarwerk des Bruders Hermann von Duderstadt von 1424 im Provinzialmuseum zu Hannover zu nennen. In der Kreuzigung seines Mittelbildes verbinden sich gesucht realistische Einzelheiten — dem einen Schächer am Kreuz rinnt das Blut aus der Nase — mit noch altertümlicher körperlicher und malerischer Haltlosigkeit.

Der eigentliche Hauptsitz der norddeutschen Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aber muß, wie Lichtwark gezeigt hat, Hamburg gewesen sein. Der Meister Francke, der 1424 den Thomasaltar für die Englandsfahrer-Gesellschaft in Hamburg zu malen begann, überragt an selbständiger Kraft innerhalb des Übergangsstils vom Idealismus zum Realismus, an Stil- und Naturgefühl zugleich, an glühender, großartig zusammengestimmter Farbenpracht und überzeugender Wucht leidenschaftlicher Erzählungsweise alle seine deutschen Zeitgenossen. Sein großes Hauptwerk in der Hamburger Kunsthalle enthält im Mittelbild auf Goldgrund die Kreuzigung, von der sich leider nur ein Bruchstück erhalten hat, auf den erhaltenen inneren Flügeln aber inwendig, ebenfalls auf Goldgrund, die „Geißelung" (Abb. S. 542), die „Kreuzigung", die „Grablegung" und die „Auferstehung", auswendig und auf den Innenseiten der Außenflügel auf rotem, goldgestirntem Grunde in der oberen Reihe vier Vorgänge aus dem Marienleben, in der unteren Reihe vier Szenen vom Leben und Sterben des hl. Thomas von Canterbury, dem der Altar geweiht war. Wie packend ist die Geißelung, wie wuchtig ist die Kreuzschleppung, wie mächtig die Auferstehung, wie stilvoll, wahr und groß die Anbetung der Könige geschildert, und wie hat der Meister es verstanden, die vorbildlosen Geschichten des englischen Heiligen aus der gesprochenen in die bildliche Anschaulichkeit zu übersetzen! Unzweifelhaft von der Hand des Meisters Francke sind dann noch die ergreifenden Bilder des Schmerzensmanns im Leipziger Museum und in der Hamburger Kunsthalle, von denen jener älter, dieser jünger als der Thomasaltar sein muß. Viel stärker als alle westfälischen Erinnerungen oder als alle Anklänge an jenes gleichalterige Bild in Hannover ist die selbständige, künstlerisch machtvolle Empfindung dieses Meisters, an der alle einseitigen Beeinflussungstheorieen scheitern.

Endlich die „Lübecker Schule", die jetzt die westfälischen (S. 346) und niederländischen Einflüsse, die sie aufgenommen hatte, mit einer gewissen Selbständigkeit verarbeitete. Wir halten uns an die beiden Meister, deren Namen und Werke Goldschmidt durch die feinsinnige Verknüpfung archivalischer, inschriftlicher und stilkritischer Untersuchungen der Vergessenheit



Die Geißelung Christi. Gemälde Meister Franckes vom Thomasaltar in der Kunsthalle zu Hamburg. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck. Vgl. Text, S. 541.

entrissen hat. Als Hermen Rode hat der eine von ihnen sich selbst auf seinem Hauptwerke bezeichnet; Bernt Notke, der andere, wird in zahlreichen Urkunden (1467—1501) genannt. Das bezeichnete Hauptwerk Rodes ist der Lukasaltar von 1484 im Lübecker Museum. Sein Schnitzwerk haben wir bereits kennen gelernt (S. 538). Wenn er geschlossen ist, zeigt er vor reicher Landschaftsferne unter zart abgetöntem blauen Himmel die immer noch leicht ausgeschwungenen schlanken, blassen Gestalten der hl. Katharina und der hl. Barbara; öffnet

man die Flügel, so hat man in zwei Reihen übereinander acht Bilder aus dem Leben des hl. Lukas vor sich. Beim ersten Anblick erinnern diese Darstellungen wohl an gleichzeitige niederländische Bilder; aber sie sind schwächer in der Zeichnung, weichlicher in der dünnen, verschmolzenen Pinselführung als jene. Sie erscheinen nach Goldschmidts Ausdruck „wie mit einem weichen Flaum überzogen". Unter den übrigen Werken, die Rode nach Maßgabe dieser Bilder zugeschrieben werden müssen, nennen wir den Altar von 1468 im Historischen Museum zu Stockholm, den von W. Neumann veröffentlichten Altar von 1482 in der Nikolaikirche zu Reval und die beiden mit biblischen Darstellungen geschmückten Doppeltafeln von 1494 und von 1501 in der Marienkirche zu Lübeck.

Notke, der urkundlich bekannte Lübecker Meister, steht auf ganz anderem Boden. Er schließt sich enger an die gleichzeitigen ober- und mittelrheinischen Meister an; er ist härter in den Umrissen, plastischer in der Modellierung, natürlicher im Stofflichen, anschaulicher in der Anordnung als Rode. Urkundlich beglaubigte Hauptwerke seiner Hand sind die Hochaltäre der Domkirche von Aarhus (1479—82) und der Heiligengeistkirche zu Reval (1483). In Lübeck aber scheint der Fronleichnamsaltar von 1496, jetzt im Museum, wenigstens seiner Werkstatt anzugehören.

Ein neuer Ausblick eröffnet sich uns. Wir sehen die deutsche Malerei sich, dank der Vermittelung der Hauptstadt der Hansa, bis an die fernsten Küsten der Ostsee verbreiten.

4. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Skandinavien.

A. Die Baukunst.

Das hohe Mittelalter hatte Dänemark, Schweden und selbst Norwegen mit so großen und stattlichen Kirchen versehen, daß den Geschlechtern des späten Mittelalters nur übrigblieb, sie zu füllen, sie hier und da aus- oder umzubauen, sie mit neuzeitlichem Schmucke zu versehen und ihnen nach Bedürfnis kleinere, künstlerisch minderwertige Gotteshäuser an die Seite zu stellen. Der Dom zu Aarhus in Jütland, ursprünglich eine Übergangskirche, gehört in seiner jetzigen Gestalt mit seinem polygon geschlossenen Hallenchor und seinem westlichen Turmbau im wesentlichen dem 15. Jahrhundert an. Sein Gefährte, der alte Dom zu Roskilde auf Seeland, aber erhielt jetzt seine reiche Dreifaltigkeitskapelle (1459—64), deren Giebel im Schmuck der üppigsten Backsteinverzierungen prangt. Der Dom zu Linköping (S. 348) in Schweden erlebte um diese Zeit seine vierte und letzte Bauperiode, der er seinen edlen, dreiseitig geschlossenen, mit Umgang und drei Kapellen versehenen Chor, ein Werk des Meisters Gerlach von Köln, verdankte. Der Dom zu Upsala aber erhielt, umgekehrt, im 15. Jahrhundert seine westliche Schauseite im baltischen Backsteinstil, seine Türme, seine Haupttür und sein mächtiges Radfenster. Als Neubauten würden nur kleinere, kunstgeschichtlich gleichgültigere Gebäude genannt werden können.

B. Die darstellenden Künste.

Noch handwerksmäßiger und unselbständiger als die norddeutsche Monumentalkunst des 15. Jahrhunderts ist die skandinavische Kirchenbildnerei und Wandmalerei dieses Zeitraums. Wie aus dem vorigen (S. 349), so haben sich aus diesem Zeitraum Reste skandinavischer Wandmalereien in auffallend großer Zahl erhalten. Magnus-Petersen beschreibt nicht weniger als 85 dänische Freskenfolgen des 15. Jahrhunderts. Zumeist handelt es sich dabei

aber doch nur um dürftige Reste der einstigen Pracht; und diese Reste werfen zwar ein günstiges Licht auf die Unbefangenheit, mit der die skandinavischen Künstler ihre Stoffe anfaßten, erwecken aber keine hohe Meinung von ihren eigentlich künstlerischen Eigenschaften, wie sie denn auch in bezug auf die Umbildung der Formensprache im realistischen Sinne hinter dem Süden zurückblieben.

An beweglichen Kunstwerken sind auch hier als Vertreter der Bildnerei und der Malerei zugleich die großen Kirchenaltäre zu nennen, die zurzeit in die Museen von Stockholm und Kopenhagen verbracht sind; aber gerade hier versagt die Probe auf die Selbständigkeit der skandinavischen Kunst. Fast alle diese Altäre erweisen sich als eingeführte Werke; und die wenigen, die man als einheimische Arbeiten in Anspruch nimmt, sind die schwächsten und unselbständigsten von ihnen. Von den dänischen Altären, die in Fr. Becketts großem Werke veröffentlicht sind, stammen die ältesten, wie der der Kirche zu Boeslunde auf Seeland vom Anfang des 15. Jahrhunderts, aus Lübeck und Schleswig-Holstein, zeigen aber noch den „altkölnischen" Stil, der, wie angenommen wird, über Westfalen nach Lübeck gelangt war. Ein Hauptwerk aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts ist das große Altarwerk im Dom zu Aarhus, das der auch in Reval und Lübeck mit Hauptwerken seiner Hand vertretene Lübecker Meister Bernt Notke (S. 543) 1479—82 ausführte. Der Hauptschrein enthält geschnitzte Heiligengestalten; die Doppelflügel sind von außen und innen mit Darstellungen aus dem Neuen Testamente und der Heiligenlegende, mit Heiligengestalten und dem Stifterbildnis bemalt. Hier haben wir den norddeutschen Stil der Zeit in scharfer Ausprägung. Ihm gegenüber vertritt der prächtige Passionsaltar in der Södresognkirche zu Viborg, der durch das Werkstattzeichen der offenen Hand auf Antwerpen zurückgeführt wird, die niederländische Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts, während der berühmte mystische Altar, den Claus Berg aus Lübeck zwischen 1518 und 1521 für die Franziskanerkirche in Odense schuf (jetzt in der dortigen Frauenkirche), beweist, daß in Dänemark noch weit bis ins 16. Jahrhundert hinein Lübeck als die maßgebende Kunststadt angesehen wurde.

Über die Stellung der fremden Schnitzaltäre dieser Art in Schweden urteilt Roosval: „Die Wirkung, die sie in den kunstarmen nordischen Ländern als Kunstwerke ausübten, erklärt sich, wenn man bedenkt, daß hier skulpturgeschmückte Portale Seltenheiten waren, Grabmonumente mit freistehender Plastik nie vorkamen, die einheimische Malerei meistens in einer dekorativen Gewölbemalerei bestand, und daß sich also in den Holzaltären mit ihrem geschnitzten Korpus und ihren bemalten Flügeltüren fast alles konzentrierte, was die Schweden dieser Zeit von Plastik und Tafelgemälden sahen." Während des ganzen 15. Jahrhunderts erhielt sich in Schweden die Einfuhr von Schnitzaltären aus Norddeutschland, namentlich aus Lübeck. Maßgebend zur Kennzeichnung der Lübecker Arbeiten ist ein schöner Passionsaltar im Historischen Museum zu Stockholm, der die Ortsbezeichnung und die Jahreszahl 1468 trägt. Nach 1500 aber hört in Schweden die Einfuhr von Kunstwerken aus Lübeck auf. Die Zufuhr aus den Niederlanden, die schon um 1480 beginnt, verdrängt sie um diese Zeit völlig. Anfangs herrschen dann die Brüsseler Schnitzaltäre vor (S. 415); dann aber gewinnen die Antwerpener Altäre, die im Historischen Museum in Stockholm gut vertreten sind, die Oberhand, bis nach 1520 die Reformation diesem Kunstvertrieb ein Ende macht. „Daneben", sagt Roosval, „kommt während der ganzen erwähnten Zeit einheimische Arbeit vor, die sich die norddeutsche Plastik als Muster genommen zu haben scheint — ich kenne wenigstens kein einziges schwedisches Werk, das von flämischer Art deutlich beeinflußt ist."

Deutsche Reichskunst war übrigens in der großen Blütezeit von 1475 bis 1500 und darüber hinaus die niederländische Kunst so gut wie die deutsche Kunst im engeren Sinne des Wortes; und diese deutsche Kunst im weiteren Sinne des Wortes beherrschte, wie hoch man auch den französischen Einschlag in sie bewerten mag, während des 15. Jahrhunderts den größten Teil Europas. Die neue national-italienische Kunst, die wir kennen lernen werden, streckte erst vereinzelte Fühler über die Alpen, machte ernstere Versuche, an den westlichen und östlichen Küsten des Mittelmeeres zu landen, empfing jedoch, abgesehen von der Baukunst, gerade in diesem Zeitraum ebensoviel vom germanischen Norden, wie sie ihm gab. Außerhalb Italiens aber eroberte die niederländische Kunstsprache, die sich im Verkehr mit der französischen äußerlich abgeschliffen und verfeinert hatte, nicht nur weite Strecken Frankreichs und Englands, sondern, zum Teil mit Überspringung Frankreichs, auch Spanien und Portugal und ging gleichzeitig, wenn auch mehr gebend als nehmend, ein unauflösliches Bündnis mit ihrer oberdeutschen Schwester ein. Die deutsche Kunst dagegen, die sich teils unter dem Einfluß der gleichen Zeitströmung und des verwandten Volksgeistes, teils in wirklichem Schulanschluß an ihre niederländische Lehrmeisterin, äußerlich derber und handwerksmäßiger, innerlich noch lebendiger als sie, ihr parallel entwickelte, machte, wie wir gesehen haben, ihren unmittelbaren Einfluß im ganzen skandinavischen Norden, im slawischen und magyarischen Osten aber, der gleichzeitig von Italien befruchtet wurde, überall bis an die Grenzen des Byzantinismus und seiner Ausläufer geltend.

III. Die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts.

1. Die Kunst Toskanas und Mittelitaliens.

A. Einleitung. Die toskanische und mittelitalienische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Wie hell und warm auch das Eigenlicht der Kunst des 15. Jahrhunderts diesseits der Alpen erstrahlte, klarer und feuriger ging die Sonne der jungen Kunst doch über dem schönen Lande auf, in dem „die Myrte still und hoch der Lorbeer steht". Gerade weil die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts im engsten Anschlusse an die Natur zum Höchsten emporstrebt, in ihrem unablässigen Ringen nach dem Höchsten aber noch nicht zu glatter, selbstgefälliger Vollendung hindurchdringt, sondern überall Einzelschwächen und Einzelhärten zeigt, die der nächste auf der Sprosse aus eigener Stärke zu überwinden hofft, wohnt ihr jene unversiegliche, jeden Empfänglichen mit emporreißende Entwickelungsfähigkeit und Anregungskraft inne, die sie manchem Kunstfreund als die Kunst aller Künste erscheinen läßt.

Auf eigenen Füßen stand die Kunst des 15. Jahrhunderts jenseits wie diesseits der Alpen; und wenn die bildenden Künste der Apenninenhalbinsel jetzt auch in den hundertjährigen Spuren der Dichtkunst und der Wissenschaften die Sprache des klassischen Altertums so entschieden wiederbelebten, daß wir ihre Schöpfungen mit Recht als „Renaissance" bezeichnen können, so haben sie die antiken Formen doch mit ihren eigenen, durchs Mittelalter hindurchgegangenen nationalen Überlieferungen zu einem neuen, unauflöslichen Ganzen verschmolzen. Die Wiedergeburt der Antike tritt daher auch in Italien zunächst nur in der Baukunst sowie im Rahmen- und Zierwerk und in den Hintergründen der Bildnerei und der Malerei in die Erscheinung. Zunächst in bezug auf die Baukunst reden wir daher auch von der italienischen Frührenaissance des 15. im Gegensatz zur Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts.

An der Erforschung der **Baukunst der italienischen Frührenaissance** hat die deutsche Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts einen Hauptanteil gehabt. Der Name Jakob Burckhardts steht gerade hier an der Spitze; in Frankreich folgt Eug. Müntz, in England J. A. Symonds. Ihnen schließt sich zunächst eine große Reihe älterer und jüngerer deutscher Forscher an, von denen Strack, Laspeyres, Raschdorf, Widmann, H. von Geymüller, C. von Stegmann, Bode, Schmarsow, Frey, Hans Semper und Corn. von Fabriczy hervorgehoben seien. Unvergessen bleiben aber wird auch, was in Italien Forscher wie Milanesi, Beltrami, Venturi, Ricci, Gnoli und Malaguzzi-Valeri auf diesem Gebiete geleistet haben.

Große vielseitige Künstler, die zugleich große vielseitige Menschen sind, stellen sich in Italien schon jetzt an die Spitze der künstlerischen Bewegung, vor allen Dingen in Toskana, das in geistiger Beziehung das Italien Italiens blieb, in Toskana aber jetzt unbestritten zunächst in Florenz, wo die großen Adels- und Kaufmannsgeschlechter, von denen die Medici am Ende des 15. Jahrhunderts im Begriff standen, ihren Kaufmannssessel in einen Herrscherthron zu verwandeln, schon während des ganzen Jahrhunderts in der Pflege der Künste miteinander wetteiferten.

Als Leon Battista Alberti, einer jener bedeutenden florentinischen Gelehrten und Baumeister, die der Welt ein neues Ansehen gaben, 1435 aus der üblichen Verbannung in seine Vaterstadt zurückkehrte, war er freudig überrascht, die Erfolge der „neuen Richtung" zu sehen, die große Baumeister, Bildner und Maler hier inzwischen ins Leben gerufen hatten. Die Meister, die er aus diesem Anlaß in seiner Schrift von der Malerei (Della Pittura) nennt, sind noch heute als die Bahnbrecher der florentinischen Frührenaissance anerkannt. Als Baumeister nennt er Brunelleschi, dem er selbst alsbald sich anreihte, als Bildhauer nennt er Donatello, Ghiberti und Luca della Robbia, als Maler den einen Masaccio, woran wir, gegen Janitscheks Einspruch, der nicht gelten läßt, daß Alberti den Maler dieses Namens gemeint habe, festhalten. Wir werden gut tun, diese Namen von Anfang an unserem Gedächtnis einzuprägen.

Der neue Geist des neuen Zeitalters kam selbst in der **toskanischen Baukunst**, die gotische Neubauten nun nicht mehr errichtete, zunächst der Raumgestaltung zugute. Das Studium des konstruktiven Systems der antiken Baukunst, dessen altgriechische Strenge in den Resten der römischen Spätzeit so wie so aufgelockert erschien, führte die florentinischen Renaissancemeister um so weniger zur strengen Konstruktion zurück, als sie, froh, den gotischen Fesseln entronnen zu sein, sich der organischen Gesetzmäßigkeit der Antike noch keineswegs völlig bewußt geworden waren. Im ganzen herrschten also der Grundriß und die Wände, die mit antikisierenden Pilasterarchitekturen wie mit einer vorgeschobenen Dekoration bekleidet wurden, herrschten die Maße und Verhältnisse. Im einzelnen aber wurden die gotischen Formen jetzt durch die des Altertums ersetzt. Die Pfeiler wurden, von den Wandpfeilern abgesehen, wieder zu Säulen mit meist attischen Fußstücken (Bd. I, S. 287, 290) und mit oft genug mißverständlich, aber geschmackvoll gestalteten korinthischen, ionischen, toskanisch-dorischen oder zusammengesetzten (Komposit-) Kapitellen, die Kreuzgewölbe wurden wieder zu flachen Decken oder zu Kuppeln, und die Spitzbogen wurden wieder zu Rundbogen, die selbst zur Verbindung der Säulen in der Regel dem geraden Gebälke vorgezogen wurden. Am frühesten und ausschließlichsten aber trat die Nachahmung der Antike in den Zierstücken und Verzierungsmotiven hervor, die in ihrer leichteren Gestaltung schon jetzt von der italienischen Kunstsprache ungenau als Arabesken bezeichnet wurden. Der spätantike, in seiner umrahmten Fläche mit aufsteigendem, oft aus Vasen entwickeltem Blatt- und Rankenwerk geschmückte Pilaster taucht

wieder auf. Die geflügelten und ungeflügelten nackten Knäblein der hellenistischen Zeit erscheinen, noch ehe sie zu christlichen Englein geworden, als „Putti" in rein dekorativer Bedeutung wieder. Trophäen, Kandelaber, Füllhörner und Masken, Kränze, Halbkränze, Frucht- und Blütenzweige, Fruchtschnüre und Bänder werden oft in der antiken Stilisierung wiedergegeben, oft aber auch mit neuem, unmittelbar der Natur abgelauschtem Leben erfüllt. Daß aber auch der Mäander und die Wellenlinie gelegentlich in ihre alten Rechte wieder eingesetzt werden, versteht sich von selbst.

Die großen Meister, deren Namen auf aller Lippen sind, hatten gerade auf diesem dekorativen Gebiete Vorläufer, die, wenn auch noch etwas unbeholfen, schon im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert Rahmenfüllungen in antikem Sinne schufen. Merkwürdigerweise wird ein Deutscher, Piero di Giovanni, der von 1386 bis 1402 im Dienste der Dombauverwaltung in Florenz gestanden, als der Pfadfinder dieser neuen Richtung in der Arnostadt genannt. In der Umrahmung der östlichen Südtür des Domes schmückte er das natürliche Blattwerk mit nordisch-humoristisch empfundenen Tiergestalten, aber auch mit antik gedachten, wenngleich noch unvollkommen gearbeiteten musizierenden nackten Flügelknäblein, denen er am Taufbrunnen im Dom von Orvieto (1402—03) im Verein mit einem Genossen bereits flügellose tanzende Knäblein gesellte. An der Einfassung der östlichen Nordtür des florentinischen Domes aber schuf Niccolò d'Arezzo (gest. 1456), der um 1400 in Rom gewesen war, mit Antonio und Nanni di Banco zwischen 1403 und 1409 die musizierenden geflügelten Kindergestalten im Rankenwerk der Innenpfosten, denen im Akanthusblattwerk der äußeren Türlaibung ungeflügelte Putti entsprechen. Die wirkliche Renaissance ist hier offensichtlich im Anzuge.

Der vollendende Bahnbrecher der Baukunst der italienischen Frührenaissance ist Filippo Brunelleschi (1377—1446). Von der Kunst der Goldschmiede ausgegangen, in der Bildnerei schon früh im Wettbewerb mit Ghiberti und Donatello erprobt, als Entdecker der Hauptgrundsätze der malerischen Perspektive ein Förderer auch der Malerei, verdankt er den Lorbeer der Nachwelt doch vor allen Dingen seinen Bauschöpfungen. Brunelleschis alte Biographen erzählen, daß er zu Anfang des 15. Jahrhunderts mit seinem Freunde, dem großen Bildhauer Donatello, in der ausgesprochenen Absicht nach Rom gepilgert sei, um dort die Reste der alten Baukunst zu studieren und zu zeichnen; aber wenn wir diese neuerdings bezweifelte Überlieferung auch nicht für widerlegt halten, so müssen wir doch mit Fontana darauf hinweisen, daß Brunelleschi sich in seinen eigenen Bauten enger als an die römische Antike an die Werke der toskanisch-romanischen Nachantike, wie das Baptisterium, S. Miniato und die Apostelkirche zu Florenz (S. 148—152), anschließt.

Brunelleschis erste Großtat war sogar die Vollendung eines gotischen Bauwerks, die Errichtung der Kuppel (Abb. S. 548) über der bereits fertigen, von Rundfenstern durchbrochenen Achteckstrommel des Domes von Florenz. Schon 1417 wurde er um ein Gutachten über diesen Kuppelbau ersucht, dessen Entwurf allerdings, wie Nardini und Fabriczy gezeigt haben, schon 1367 festgesetzt worden war. Siegreich überwand der Meister, dem Ghiberti und andere zur Seite standen, die Schwierigkeiten der unerhörten Spannweite. Der Bau begann 1420; die Einweihung erfolgte 1436. In acht Doppelkappen, denen acht kräftige Außenrippen entsprechen, steil emporstrebend, zieht die Kuppel sich unter dem von schlanker Pyramide gekrönten oberen Aufsatz, der Laterne, zusammen. Brunelleschis künstlerisches Eigentum ist diese Laterne mit ihren Pilastern und Rundbogen, ist das ionisierende Dockengeländer

(Balustrade) am inneren Kuppelrande, sind die nischenartigen Ausbauten an vier der acht Trommelseiten. Beim Fernblick, auf den die Kuppel berechnet ist, wirken die neuartigen Einzelformen dieser Teile glücklicherweise nicht als solche; ihrer Gesamtwirkung nach wächst Brunelleschis Kuppel, ohne die Florenz nicht Florenz wäre, organisch aus der Gotik des Domes hervor.

Das erste eigentliche Werk der italienischen Frührenaissance war Brunelleschis Findelhaus (Ospedale degli Innocenti), zu dem er schon 1419 die Entwürfe schuf. Der untere Teil der schlichten Fassade ist hier in eine jener von schlanken, glatten Rundsäulen getragenen Rundbogenhallen aufgelöst, wie sie von nun an manche florentinische Platzseiten und zahlreiche Höfe einfaßten. Die Säulen zeigen selbständig gestaltete korinthisierende Kapitelle, wie Brunelleschi sie überall bevorzugte. Rundrahmen werden zum Schmuck der Zwickel der Bogenhalle verwandt; flache Giebel übernehmen wieder die Bekrönung der gerade gedeckten Fassadenfenster; an den Ecken und neben den Portalen der Bogenhalle streben Wandpilaster, wirkliche kannelierte korinthische Wandpilaster, empor, die das dreiteilige Gebälk tragen, das das untere von dem oberen Stockwerk trennt. Merkwürdigerweise aber ist dieses dreiteilige Gebälk außen neben den Eckpilastern im rechten Winkel zum Boden hinabgeführt, so daß es, wie in Bauten jener florentinischen Nachantike, das Hallengeschoß als Rahmen umschließt.



Die Kuppel des Domes zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 547.

Des Meisters bahnbrechende Kirchenbauten, deren Vollendung er nicht erlebte, begannen 1421 mit dem Neubau von S. Lorenzo. Vollendet wurde zuerst die „alte Sakristei", ein edel-strenger Bau quadratischen Grundrisses, über dessen vier Bogenwänden sich, durch Zwickel vermittelt, die zwölfrippige Fächerkuppel erhebt. Die Kirche ist eine dreischiffige Säulenbasilika altchristlicher Art (Taf. 47, oben). Der Chor und die Querschiffarme sind gerade abgeschnitten. Die korinthischen Säulen nehmen unter den Bogenansätzen vierseitig ausgeschnittene Gebälkstücke





Taf. 47. Filippo Brunelleschi: Das Innere von S. Lorenzo in Florenz (oben) und die Cappella de' Pazzi bei S. Croce in Florenz (unten).
Nach Photographieen von Fratelli Alinari in Florenz.

auf, die die spätrömischen Beispiele (Diokletiansthermen; Bd. I, S. 435) doch nur halb verstanden wiederholten. Die Seitenschiffwände sind durch korinthische, gefurchte Pilaster gegliedert, zwischen denen sich Kapellen in Gestalt niedriger Rundnischen öffnen. Die Hauptschiffe sind flach, die Seitenschiffe sind mit flachen Kuppelgewölben gedeckt. Die schlichte Kuppel über der Vierung, die die Renaissancezeit sich nicht wieder nehmen ließ, ist das Werk eines Nachfolgers. Die keuschen, strengen Einzelverzierungen sind noch mit sparsamer Hand verteilt. Als zweite, bereicherte, in einigen Beziehungen auch verbesserte Auflage der Lorenzkirche erscheint dann die Heiligengeistkirche, S. Spirito, zu Florenz. Die Seitenschiffe, auf die die Kapellennischen sich in ganzer Höhe öffnen, sind hier gleichmäßig um die Querschiffarme und den Chor herumgeführt, wodurch natürlich eine reichere und malerischere Wirkung erzielt wird. Lehrreich für die italienische Auffassung, daß die Fassade einer Langbaukirche von ihrem Aufbau unabhängig sei, aber ist es, daß beide Hauptkirchen Brunelleschis ohne Fassaden geblieben sind.

Im vollen Schmuck ihrer mit einer zierlichen Vorhalle versehenen Schauseite prangt dagegen die Cappella de' Pazzi (Taf. 47, unten) bei der Kreuzkirche zu Florenz, ein vollendetes, zwischen 1430 und 1443 errichtetes kleines Meisterwerk Brunelleschis. Die sechs korinthischen Säulen des Untergeschosses der Vorhalle sind zumeist durch gerades Gebälk verbunden; nur über dem Zwischenraum der mittleren Säulen wölbt sich, in die Oberwand einschneidend, ein prächtiger Bogen. Die Oberwand ist durch korinthische Doppelpilaster gegliedert. Zwischen der Oberwand und dem Dach öffnet sich eine schlichte Pfeilerhalle. Der Innenbau besteht aus einem Mittelquadrat, über dem die edle Kuppel sich auf niedrigem Zylinder wölbt, aus schmalen, mit Tonnengewölben bedeckten Seitenräumen und einem quadratischen, überkuppelten Altarraum. Die Einzelformen wiederholen die der alten Sakristei von S. Lorenzo in vornehmerer Geschlossenheit und ruhigerer Klarheit.

Aber auch dem Florentiner Palastbau wies Brunelleschi neue Wege. Der „Rustikabau" aus Quadern, die unbehauene Seiten rauh und trotzig nach außen kehren, wurde zum klassischen Palaststil der florentinischen Frührenaissance. Die Säulen blieben zunächst den Höfen überlassen. Die kräftigen Außenwände zugleich durch Pilaster zu gliedern, hatte Brunelleschi 1418 an seinem frühesten Palastbau, dem Palazzo di Parte Guelfa, dessen Hauptsaal von innen ganz auf den Pilasterschmuck berechnet war, schüchtern begonnen. Sein Beispiel fand in dieser Hinsicht nicht sofort Nachahmung, weil er ihm in seinem gewaltigen Palazzo Pitti ein äußerst eindrucksvolles Beispiel des reinen Rustikabaues gegenüberstellte. Wenn verschieden lautende Überlieferungen auch einige, durch Jahreszahlen bedingte Zweifel daran zulassen, ob dieser Palast wirklich von Brunelleschi herrührt, so halten wir einstweilen doch an der alten, schon von Vasari weitergegebenen Überlieferung fest, daß der große Begründer der Frührenaissance ihn (um 1440) entworfen habe. Von dem breitgelagerten Bau, wie er jetzt dasteht, hat freilich nur ein mittlerer, in allen Stockwerken gleich breiter siebenfensteriger Ausschnitt als Brunelleschis Meisterwerk zu gelten (Abb. S. 550). Das Übrige ist später hinzugefügt. Nur die Verhältnisse der drei mächtigen, oben von Rustikakeilsteinen im Halbrund umschlossenen Toröffnungen des Erdgeschosses und der sieben Fensteröffnungen der Obergeschosse zur Mauerfläche bedingen die großartige Wirkung des ursprünglichen Baues.

Unter Brunelleschis Nachfolgern ragt zunächst Michelozzo di Bartolommeo (1396—1472) hervor, über dessen kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung zwischen Schmarsow, Hans Stegmann, Wolff, Sachs u. a. auf der einen, Bode, Fabriczy, Geymüller u. a. auf der anderen Seite lebhafte Erörterungen stattgefunden haben. Von jenen auf Kosten Brunelleschis

und Donatellos erhoben, wird er von diesen doch wohl unterschätzt. Als Erzgießer begann er seine Laufbahn im Gefolge Ghibertis und Donatellos; als Genosse Donatellos wurde er zum Steinbildner, der sich in den Umrahmungen einiger der gemeinsam mit diesem übernommenen Grabdenkmäler, besonders in dem des Kardinals Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel (seit 1427), zum Architekten entwickelte. Als „Hofbaumeister" der Medici aber verlegte Michelozzo schon seit 1435 den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in die Baukunst. In den Einzelformen seiner Gebäude hielt er sich in der Regel strenger und nüchterner als Brunelleschi an die antiken Vorbilder, soweit er sie verstand, blieb er manchmal aber auch, weitherziger als



Der Palazzo Pitti in Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 549.

jener, an der gotischen Überlieferung hängen. In der Raumbildung dagegen war er durchweg der begabte Meister der Neuzeit. Zu seinen frühesten Bauten (seit 1435) gehören der Sakristeigang und die Kapelle der Medici in S. Croce zu Florenz. Gerade hier mischen sich noch gotische mit den antikisierenden Formen. Die Giebelumrahmungen der Gangtüren aber sind gerade in ihrer streng antikisierenden Haltung vorbildlich geworden. Zwischen 1437 und 1443 leitete er für Cosimo de' Medici den Neubau des Klosters S. Marco, dessen anmutige ionisierende Kreuzgänge und dessen dreischiffiger, von 22 ionisierenden Säulen getragener Bibliotheksaal ihn ganz in seinem Fahrwasser zeigen. Die Fassade der Kirche S. Agostino zu Montepulciano, deren untere Teile Schmarsow mit Recht auf Michelozzo zurückgeführt hat, zeigt am Erdgeschoß eine feine antikisierende Pilasterordnung, am ersten Stockwerk aber noch gotische Bogen und über dem Portal denselben geschweiften Kielbogen, den der Meister schon im Aufsatz des Brancacci-Grabmals in Neapel angewandt hatte. Von

seinen übrigen kirchlichen Bauten ist nur noch die Portinarikapelle in S. Eustorgio in Mailand zu nennen, ein Spätwerk des Meisters, dessen zentrale Anlage an Brunelleschi anknüpft, während die Hände der lombardischen Werkmeister, die es ausführten, ihm den reichen Schmuck der Fruchtschnüre, der Kandelaberpfosten, der noch spitzbogigen Fenster und des Zierwerks in gebranntem Tone verliehen. Michelozzos Hauptbedeutung liegt jedoch im Palastbau. Wann der Palast der Medici in Florenz (jetzt Riccardi) gebaut worden, gehört zu den kunstgeschichtlichen Streitfragen. Gegenüber der Nachricht, daß er erst 1444 begonnen wurde, hat Frey den Nachweis in Aussicht gestellt, daß er tatsächlich schon in den 30er Jahren erbaut sei. Er wäre dann älter als der Pitti, als dessen Weiterbildung er in der Regel angesehen wird, aber doch nicht älter als Brunelleschis Palazzo di Parte Guelfa, der immer noch den Vortritt unter den florentinischen Frührenaissancepalästen behaupten würde. Der schöne Hof des Palazzo Riccardi, der dem Kompositkapell zur Herrschaft verhalf, wurde vorbildlich für die späteren florentinischen Palasthöfe. Wirkliche Rustika zeigt die Fassade übrigens nur noch in den beiden unteren Geschossen. Das zweite Obergeschoß, über dem sich, kräftig vortretend, ein Kranzgesims mit Zahnschnitt und Kragsteinen entlangzieht, kehrt bereits geglättete Quadern nach außen. Die Rundbogenfenster, die noch auf den Simsen aufstehen, die die Geschosse trennen, erinnern in ihrer Zweiteiligkeit mit Rundrahmen im Bogenzwickel noch ans Mittelalter. Seiner Gesamterscheinung nach aber gehört neben dem Palazzo Pitti gerade dieser Bau zu den Frührenaissancepalästen, die den Straßen der Arnostadt noch heute ihr Gepräge geben. Von Michelozzos Medicipalast in Mailand, der im Hauptgeschoß noch Spitzbogenfenster zeigte, wie sein Rektoratspalast von 1464 zu Ragusa, hat sich, außer dem reich antikisierenden Portal im Archäologischen Museum, nur wenig in der Casa Vismara erhalten. Jedenfalls wird Michelozzo, der auch Dombaumeister in Florenz war, seinen Ehrenplatz unter den vielseitigen Renaissancemeistern Italiens behaupten.

Als unmittelbarer Nachfolger Brunelleschis und Michelozzos ist besonders Giuliano da Majano (1432—90) zu nennen, den Fabriczy sogar für einen eigentlichen Schüler Michelozzos in der Baukunst hält. Ausgegangen von der Schreinerei und der mit ihr zusammenhängenden, Hand in Hand mit den perspektivischen Studien erblühten Kunst, mit Holz in Holz eingelegte Bilder (Intarsien) an Türen, Chorgestühllehnen und Schränken hervorzuzaubern, brachte auch er es bis zum Dombaumeister in Florenz. Seine Hauptarbeiten auf kirchlichem Gebiete sind seine anmutigen Erweiterungsbauten am Dome zu S. Gimignano (1466), sein Ausbau des Domes zu Loreto (1479—86) und der Neubau des Domes von Faenza (1474—86), der die quadratisch gebundene Anlage von S. Spirito in Florenz folgerichtig mit einem vollständigen Flachkuppelsystem verbindet. Von Giulianos weltlichen Schöpfungen ist zunächst sein Anteil am Palazzo Quaratesi in Florenz hervorzuheben, der die Rustika aufs Erdgeschoß beschränkt, die Rundbogenfenster aber durch Laubkranzrahmen und die anmutigen Kapitelle der Hofsäulen durch Kandelaber und Delphine im Blattwerk bereichert. Giuliano war aber auch der Erbauer des Palazzo Spannochi in Siena, der den Stil des florentinischen Palazzo Riccardi in besser abgewogenen Verhältnissen wiederholt, und er errichtete 1485 das schöne Capuaner Tor in Neapel, dessen von Pilastern eingerahmter Bogen zwischen stattlichen Türmen eingespannt ist.

Von den zahlreichen Bauten Italiens aber, die den Stil der Brunelleschi, Michelozzo und Giuliano da Majano verraten, ohne auf bestimmte Meister zurückgeführt werden zu können, seien hier nur noch der entzückende, köstlich dem Bergabhang angepaßte Kloster- und

Villenbau der Badia (Abtei) bei Fiesole und die Kirche S. Felice zu Florenz (1457) hervorgehoben, deren Langhaus von einem Tonnengewölbe bedeckt ist.

Durchaus selbständig, einer der Großen im Reiche der Kunst, erhebt sich dann **Leon Battista Alberti** (1404—72), dem Julius Meyer, Mancini und Schumacher eingehende Abhandlungen gewidmet haben. Im vollsten Lichte der humanistischen Wissenschaften aufgewachsen, verfaßte er selbst Schriften über die Malerei, die Bildhauerei und die Baukunst. Unmittelbarer noch als seine Zeitgenossen schloß er sich an antike Vorbilder an; aber, selbständiger als seine Nachfolger, verfocht er in seinen Schriften wie in seinen Werken die freischöpferische Verarbeitung aller Vorbilder. Die Ausführung seiner genialen Entwürfe pflegte er jedoch Baukünstlern von Fach zu überlassen. Sein erstes kirchliches Werk, der Ausbau von S. Francesco in Rimini, und seine erste weltliche Schöpfung, der Palazzo Ruccellai in Florenz, wurden 1446 begonnen. Die gotischen Kapellen der einschiffigen Kirche S. Francesco in Rimini bekleidete er mit reicher, üppiger Pilasterarchitektur, die unvollendete Fassade, an deren Untergeschoß zum ersten Male wieder Dreiviertelsäulen die Rundbogen einfassen, bildete er dem Augustusbogen in Rimini nach. Sein Palazzo Ruccellai (Abb. nebenstehend) in Florenz aber, dessen Ausführung er Bernardo Rossellino übertrug, wurde der Ausgangspunkt einer neuen Entwickelung. Den reinen Rustikafassaden setzte er hier eine Schauseite entgegen, deren gemilderte Rustikafläche durch vorgelegte Pilastersysteme in allen drei Stockwerken gegliedert wurde. Dem Erdgeschoß gab er nach altrömischen Vorbildern dorisch-toskanische, dem Mittelgeschoß ganz frei ionisierende, dem Obergeschoß ebenso frei korinthisierende Pilaster. Ein geschmackvolles, leichtes Konsolengesims bildet den oberen Abschluß des feinen Baues. In Mantua errichtete Alberti dann seit 1459 die leider nur als Ruine erhaltene Sebastianskirche, die zum griechischen Kreuz der byzantinischen Kirchen mit einer Mittelkuppel über der Kreuzung und vier gleichen, mit Tonnengewölben bedeckten Seitenarmen zurückgreift. In Florenz wurde ihm später die erst 1470 vollendete Herstellung der Fassade von S. Maria Novella übertragen, deren Erdgeschoß-Inkrustierung schon in gotischer Zeit begonnen war. Das Obergeschoß, das sich, der basilikalen Dreischiffigkeit des Inneren entsprechend, nur über der Mitte erhebt, ahmt in seiner



Der Palazzo Ruccellai in Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Pilastergliederung die Gestalt einer viersäuligen antiken Tempelgiebelfront nach, zu der freilich weder die Füllungen im Schreinerstil noch das bis auf den Fuß dieses Stockwerks herabgerutschte Mittelrundfenster passen. Die Winkel zwischen dem Erdgeschoß und dem eingezogenen Obergeschoß aber füllte der Meister hier mit geschwungenen, in Voluten endenden Halbgiebeln, die die Vorbilder aller Barockvoluten wurden. Einen neuen Musterbau endlich, den ebenfalls erst die Barockzeit zu würdigen und zu benutzen wußte, schuf er gegen Ende seines Lebens noch in S. Andrea zu Mantua. Das einschiffige Innere, in das sich Kapellen öffnen, die mit korinthischen Pilastern geschmückt sind, ist von einem kassettierten Tonnengewölbe bedeckt. An der hohen Giebelvorhalle der Schauseite aber nimmt das Tempelfrontschema zum ersten Male die ganze Höhe und Breite des Baues ein. Albertis Baupläne für die Schöpfungen Nikolaus' V. in Rom blieben leider unausgeführt. Ettore Bertich schreibt ihm aber auch den Entwurf des berühmten Palazzo della Cancelleria in Rom zu, der als eine Weiterbildung des Palazzo Rucellai erscheint; wir kommen darauf zurück. Jedenfalls wirkt die Anregung, die in Rom, wie überall, von Alberti ausgegangen, bis auf den heutigen Tag lebendig nach.

Unter Albertis Jüngern ist zunächst jener Bernardo Rossellino (1409—64) zu nennen, der den Palazzo Rucellai in Florenz ausführte und unter Nikolaus V. den Neubau der Peterskirche in Rom leiten sollte. Von Haus aus Steinbildhauer, ist er in Florenz hauptsächlich als solcher tätig. Als Baumeister aber finden wir ihn an der malerischen Schauseite der Misericordiakirche zu Arezzo, nach Fabriczy auch an den noch ohne Pilastergliederung aufgeführten Rustikapalästen Nerucci und Piccolomini (Regierungspalast) in Siena, vor allen Dingen aber im Dienste Papst Pius' II. (1458—64) wieder, dessen Geburtsstadt Corsignano er durch eine Reihe von Prachtbauten zu der Papststadt Pienza umwandelte. Der Dom von Pienza ist eine dreischiffige Hallenkirche nordischer Art, aber mit überhöhten Rundbogen über den Pfeilern und mit antikisierenden Einzelformen. Unter den Palästen aber ragt hier der Palazzo Piccolomini hervor, dessen Schauseite sich eng an die des Palazzo Rucellai in Florenz anschließt.

Auch die jüngeren florentinischen Baumeister des 15. Jahrhunderts waren meist vielseitige Künstler und Techniker, deren Rat in ganz Italien begehrt wurde. Zu den meistgenannten gehört Giuliano da Sangallo (1445—1516), der nicht nur Dombaumeister in Florenz, sondern gegen Ende seines Lebens sogar eine Zeitlang bauleitender Architekt der Peterskirche in Rom war, der wir erst im nächsten Bande nähertreten können. Seiner Haupttätigkeit nach aber gehört Giuliano doch noch dem Quattrocento an. Reizend ist seine kleine Madonna delle Carceri in Prato (1485—91), eine Zentralkirche mit Mittelkuppel, vier tonnengewölbten Kreuzarmen und geschmackvollen, blau-weiß glasierten Friesen; höchst ansprechend sind auch seine achteckige Sakristei von S. Spirito (1488—92) und sein Klosterhof von S. Maria Maddalena de' Pazzi (1492—1505) in Florenz, dessen ionische Kapitelle willkürlich den spätrömischen nachgebildet sind, die damals in Fiesole gefunden worden waren. Von seinen Palästen muß zunächst der Palazzo Gondi in Florenz (1490—98) hervorgehoben werden, dessen Säulenhof mit seinen korinthischen Blütenkapitellen und seiner malerisch eingeordneten Treppe zu den reizvollsten Schöpfungen des 15. Jahrhunderts gehört. Fast scheint es aber auch, als müsse dem Meister der Palazzo Strozzi in Florenz zugeschrieben werden, den Vasari dem Bildhauer Benedetto da Majano gab. Urkundlich steht wenigstens fest, daß Giuliano da Sangallo ein Modell dieses gewaltigen Baues geliefert, dessen Grundstein im August 1489 gelegt wurde. Es ist der edelste und wirkungsvollste der reinen Rustikapaläste Italiens. Seine Wirkung verdankt er freilich zum großen Teil dem mächtigen Hauptgesims, das Simone

Pollajuolo, genannt Cronaca, erst 1500 hinzufügte, indem er ein echt altrömisches Gesims in vergrößertem Maßstabe einfach kopierte. So verschmolz auch hier am Ende des Jahrhunderts der bodenwüchsig aus dem Mittelalter hervorgewachsene Rustikastil mit echt antiken Zutaten zu einem neuen, unauflöslichen Ganzen.

Was Simone Cronaca (1454—1508) selbständig im Kirchenbau leistete, zeigt die Kirche S. Francesco al Monte bei Florenz, in der er zum offenen Dachstuhl zurückkehrte, im übrigen aber einen schlichten Pilasterschmuck geschmackvoll verteilte und in den flachrunden Giebeln über den Fenstern eine vielfach nachgeahmte Neuerung einführte. Wie er aber den Palastbau verstand, zeigt der schon schlichtere Palazzo Guadagni, dessen drittes Obergeschoß unter weit vorspringendem Dach aus einer offenen Säulenhalle besteht.

Endlich ist der Florentiner Baccio Pontelli (1450—94) zu nennen, dem Vasari irrtümlich die meisten Frührenaissancebauten Roms zuschrieb. Seine Backsteinkirchen in den Marken, wie S. Maria Maggiore zu Orciano und S. Maria delle Grazie zu Sinigaglia, tragen, die Not zur Tugend machend, eine erlesene Einfachheit zur Schau.

Von der bahnbrechenden Bedeutung der florentinischen Baumeister des 15. Jahrhunderts legen zahlreiche Kirchen-, Kloster- und Palastbauten diesseits wie jenseits der Apenninen ein beredtes Zeugnis ab. In Toskana erhielt selbst Siena, wie wir gesehen haben (S. 551 und 553), durch florentinische Palastbaumeister beinahe das Ansehen einer florentinischen Stadt. Von den vielseitigen Künstlern Sienas aber zeichneten sich Francesco di Giorgio (1439 bis 1502), Antonio Federighi (gest. 1490) und Giacomo Cozzarelli (1453—1515) auch als Baumeister aus. Cozzarelli schuf in der Klosterkirche der Osservanza bei Siena einen anmutigen einschiffigen Flachkuppelbau, in seinem Palazzo del Magnifico aber einen schlichten Palastbau, dessen Hauptreiz in seinen köstlichen Fahnenhaltern aus der Schmiedewerkstatt liegt. So selbständig wie im 14. war die Baukunst Sienas im 15. Jahrhundert nicht mehr.

Im Osten Mittelitaliens dagegen taucht jetzt ein von Alberti beeinflußter Meister auf, dessen Weltbedeutung sich durch seinen Schüler Bramante über ganz Italien fortpflanzte. Dieser Meister, den z. B. Reber, Fabriczy und Calzini besprochen haben, war Luciano Laurana, richtiger Lovrana oder di Vrana, der, bei Zara vecchia jenseits der Adria geboren, 1479 in Pesaro starb. Seine antike Formensprache übertraf an Reinheit die aller seiner florentinischen Zeitgenossen. Sein Palazzo Prefettizio in Pesaro (um 1465) zeigt über wuchtiger Pfeilerhalle ein hohes Obergeschoß, dessen Schmuck ganz in die mächtigen Fenster verlegt worden ist, die hier zum ersten Male von reichverzierten Pilastern und deren Gebälk umrahmt sind. Seine Haupttätigkeit aber entfaltete Laurana in Urbino, wohin Herzog Federigo di Montefeltre ihn berief. Die neuen Teile des berühmten Herzogspalastes, die Laurana hier seit etwa 1466 aufführte, gehören zu den Schöpfungsbauten der Kunstgeschichte; und doch liegen die Neuerungen, die besonders in dem Prachthofe hervortreten, hier nur in dem unerreichten Adel der Verhältnisse und in der Reinheit der Einzelformen. Den korinthischen Säulen der Bogenhallen des Erdgeschosses entsprechen die rein korinthischen Wandpilaster des Obergeschosses, deren Kapitelle nach altrömischen Vorlagen gearbeitet sind. Die Friese des Gebälks aber sind nur durch Inschriften geschmückt, deren Buchstaben durch ihre Gestalt und Abmessung als edle Verzierungen wirken. Auch Lauranas Palast zu Gubbio (1474—80) gehört zu den schönsten Bauschöpfungen dieser Art. Kein Wunder, daß unter seinen Augen in Urbino der große Bramante erwuchs, der den Baustil seines Lehrers zuerst nach Oberitalien verpflanzte und dann in Rom zur wirklichen „Hochrenaissance" hinüberleitete.

B. Die Bildnerei Toskanas und Mittelitaliens im 15. Jahrhundert.

Die Geschichte der italienischen Bildhauerei des 15. Jahrhunderts verdiente mit goldenen Lettern geschrieben zu werden. Sie gehört zu den anziehendsten und glänzendsten Abschnitten der ganzen Kunstgeschichte. Kein Wunder daher, daß sich seit dem Wiederaufleben der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert zahlreiche Forscherkräfte ihr zugewandt haben. Mit zusammenfassenden Werken folgte auf den Italiener Cicognara der Engländer Perkins, folgten in Frankreich Müntz und Marcel Reymond, folgte in Deutschland W. Bode, dessen Untersuchungen auch auf diesem Gebiete die Führung erlangt haben. Die Einzelschriften über die italienische Bildnerei des 15. Jahrhunderts aber sind kaum noch zu zählen. An der Spitze der Forschung stehen hier, außer den genannten, die Italiener Beltrami, Cavalucci, Frizzoni, Gnoli, Milanesi, Malaguzzi-Valeri, Paoletti und Venturi, die Deutschen Brockhaus, Cornelius, Mackowsky, A. G. Meyer, Schmarsow, Schubring, Hans Semper, Semrau, vor allen aber C. von Fabriczy, dessen Forschungen über manche Meister ein neues Licht verbreitet haben.

Zahlreiche Fäden verknüpfen die italienische Bildnerei auch noch in diesem Zeitalter mit der Baukunst; ja die meisten Bildwerke waren immer noch unauslösliche Bestandteile der Türumrahmungen und Mauernischen, der Altäre und Kanzeln, der Orgelbrüstungen und Chorschranken, der Brunnen und vor allen Dingen der Grabmäler, die sich jetzt vom Wandkonsolengrab des Trecento (14. Jahrhundert) zum Wandnischengrab des Quattrocento (15. Jahrhundert) entwickelten, während Freigräber, wie der Norden sie bevorzugte, wenigstens in Mittelitalien selten blieben. In den Kleinbauten dieser Art spielte sich eben auch die Entwickelung der Zierkunst der Frührenaissance ab (S. 546 und 547), die mit ihrem heiteren, völlig antikisierenden Idealsinn oft genug ein wirksames Gegengewicht gegen den scharfen Wirklichkeitssinn bildet, der sich jetzt in den figürlichen Hauptbildwerken aussprach. Auch viele Schöpfungen der Kleinkunst, wie Statuetten und Reliefplatten (Plaketten), erweisen sich, wenn man ihre Geschichte zurückverfolgt, als ehemalige Bestandteile von Gebrauchsgegenständen. Werke völlig freier Rundplastik sind noch selten. Hauptsächlich kommen als solche die Bildnisbüsten, kommen als selbständige Reliefarbeiten die Schaumünzen (Medaillen) in Betracht, die freilich zunächst auch nur geschaffen wurden, um der Nachwelt das Andenken bestimmter Persönlichkeiten zu überliefern.

Neben der Marmorbildnerei, die von dem Steinhauerhandwerk ausging, und der Bronzebildnerei, die mit dem Goldschmiedehandwerk zusammenhing, wurde die Holzbildnerei in Italien jetzt nicht in gleicher Ausdehnung geübt wie im Norden, trat hier jetzt aber die Tonbildnerei, die von der Töpferei abstammt, gleichberechtigt in die Schranken. Die Besonderheit der toskanischen Tonbildnerei war ihre bemalte Zinnglasur. Diese Technik, die vom Orient ausgegangen, von der spanischen Töpferei des Mittelalters (Majolika, von der Insel Mallorca) in großem Umfange geübt wurde, war, wie der „Manfredikrug" von etwa 1400 in der Pinakothek zu Faenza beweist, in der Töpferei von Faenza (daher Fayence) schon um die Jahrhundertwende bekannt, wurde aber erst von Luca della Robbia um 1435 in die figürliche Großbildnerei eingeführt. Die farbige Bemalung spielte in der Tonbildnerei mit und ohne Glasur und in der Holzbildnerei nach wie vor eine Hauptrolle. Die Marmorbildwerke aber wurden nur noch ausnahmsweise völlig bemalt, in der Regel vielmehr nur getönt und in einzelnen Teilen vergoldet oder auch in ihrer lichten natürlichen Farbe erhalten.

Ihrem Inhalt nach ist die italienische Großbildnerei des 15. Jahrhunderts noch vorzugsweise Bildniskunst oder Bibel- und Heiligenkunst. Allegorische und mythologische Gestalten,

zu denen wir die nackten Putti-Knäblein doch eher rechnen als zum „Genre", werden in der Großbildnerei nur dekorativ oder an Nebenstellen verwendet, spielen aber in der Kleinkunst, namentlich auf der Rückseite der Denkmünzen, eine gewisse Rolle. Sittenbildliche Darstellungen aber kommen nur gelegentlich oder nebensächlich zur Geltung.

Zur Hauptsache wurde gerade in der italienischen Bildnerei jetzt nicht mehr das Was, sondern das Wie der Darstellung. Wie die Menschen als Wesen nicht nur von Fleisch und Blut, sondern auch von festem Knochengerüst mit allen Eigenzügen des Einzelfalls ausgestattet, bald schön, bald häßlich, bald alt, bald jung, bald ruhig, bald innerlich oder äußerlich bewegt in voller Leibhaftigkeit vor uns stehen, wie das Nackte, das in der Großbildnerei als solches, außer bei den Kindergestalten, immer nur noch in Adam, Eva, dem jugendlichen David und dem hl. Sebastian zur Erscheinung gebracht wird, doch überall durch die Gewandung hindurchempfunden, hier und da auch aufgedeckt wird, wie die Gewandung nicht mehr, wie in der gleichzeitigen nordischen Kunst — man denke an Veit Stoß —, ihrer selbst wegen zur Geltung gebracht und mit unnatürlichen Knickfalten beschwert wird, sondern nur als Verhüllung der Körperformen auftritt, die sie ahnen und sehen läßt, alles das ist auch in der italienischen Bildnerei doch nur zum kleinsten Teil als Wiedergeburt antiker Errungenschaften, zum größten Teil als neue, eigene Naturanschauung zu verstehen. Dazu die Ungezwungenheit und Natürlichkeit der Bewegungen in den dargestellten Handlungen und dazu die neuartige, malerische, auf räumliche Vertiefung ausgehende Gestaltung des Reliefstils, die weite Kreise zog und bis auf den heutigen Tag neben dem alten plastischen Reliefstil in Übung geblieben ist. Schon Brunelleschi und Alberti hatten die Grundlagen der wissenschaftlichen Perspektive geschaffen und gelehrt; und im Vollgefühl des neuen Besitzes übersah man in der Ausbildung der architektonischen und landschaftlichen Hintergründe der Reliefs die Grenzen, die die Malerei von der Bildhauerei trennen. Daß aber auch die Proportionslehre wieder auftauchte, beweisen die Ausführungen Albertis und fünfzig Jahre später die des Pomponius Gauricus in ihren Schriften über die Bildhauerei.

Für die Praxis hatten diese Berechnungen freilich vorderhand noch keine Bedeutung. An die Natur hielten die italienischen Bildhauer der Frührenaissance sich mit Herz und Auge; und da jeder sein besonderes Herz und sein besonderes Auge hatte, so war jeder von ihnen auch eine künstlerische Persönlichkeit für sich. Kraft und Anmut, Strenge und Lieblichkeit erscheinen in den Werken der verschiedenen Meister, ja oft in verschiedenen Werken derselben Meister bald nebeneinander, bald innig gepaart.

Plötzlich brach übrigens der neue Stil auch in der **Bildhauerei Toskanas** nicht hervor. Auf die Meister des Übergangs, wie Antonio di Banco und Niccolò d'Arezzo, ist schon hingewiesen worden (S. 547). **Niccolò d'Arezzo** (gest. 1456) erfreute sich eines solchen Rufes, daß er nicht nur in Florenz, sondern auch in Mailand und Venedig zur Ausschmückung der Hauptkirchen hinzugezogen wurde. Seine großen Bildwerke, wie das kolossale Sitzbild des hl. Marcus im Dom und der hl. Lucas von Or San Michele im Nationalmuseum zu Florenz, stehen freilich mit dem schematischen Faltenwurf ihrer Gewänder, der Starrheit ihrer Köpfe und der Befangenheit ihrer Haltung erst halb auf dem Boden der Neuzeit. Antonios Sohn **Nanni di Banco** aber (um 1373—1420) steht der neuen Zeit schon erheblich näher. Die Steifheit seiner Vierheiligengruppe an Or San Michele mag schon die absichtliche Steifheit mißverstandener Antike sein. Eine schlanke, straffe, echte Renaissancegestalt aber ist sein hl. Eligius an demselben Gebäude; und wichtig ihres sittenbildlichen

Inhalts wegen sind die Sockelreliefs unter jener Gruppe und unter dieser Gestalt, abgerundete kleine Darstellungen, die uns in eine Steinmetzwerkstatt und eine Hufschmiede führen.

Die beiden wirklich großen toskanischen Meister der Übergangszeit sind Jacopo della Quercia von Siena und Lorenzo Ghiberti von Florenz.

Jacopo della Quercia (1374—1438), den man nicht ganz mit Unrecht den Michelangelo der Frührenaissance genannt hat, ist ein Meister von gewaltiger Subjektivität, der seine künstlerischen Absichten vornehmlich durch die kühne körperliche Haltung und Bewegung seiner Gestalten erreichte. Aber freilich fehlt ihm noch das volle Verständnis der Körperformen; und die ausgeschwungene Haltung seiner Gestalten, die manchmal an das kühne Widerspiel



Jacopo della Quercias Grabmal der Ilaria im Dom zu Lucca. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

der beiden Körperseiten erinnert, durch das Michelangelo geistige Bewegungen versinnlicht, ist bei Quercia im Grunde doch noch die gotische Ausbiegung der jüngstvergangenen Zeit. Jedenfalls steht auch Quercia einsam, fast ohne Zusammenhang mit seinen Zeitgenossen da. Erst nachdem er 1402 in einem wichtigen Wettbewerb in Florenz, auf den wir zurückkommen, unterlegen, tritt er uns als Künstler entgegen. In Lucca schuf er schon 1406, wie wir mit Cornelius annehmen, das in seiner Schlichtheit großartige, ausnahmsweise noch frei im Dom stehende Grabmal der Ilaria del Caretto (Abb. oben). In stiller Größe liegt die noch gotisch empfundene Gestalt der Entschlummerten mit dem Hunde zu ihren Füßen auf dem Sarkophag, dessen Seiten mit völlig antik gedachten, frei bewegten kränzeschleppenden nackten Flügelknäblein geschmückt sind. In Lucca schuf Quercia dann aber 1413 auch den oberen, ebenfalls noch gotisch empfundenen Teil des Marmoraltars in S. Frediano, dessen Sockelreliefs, die erst 1422 hinzugefügt wurden, eine Weiterentwickelung zu freierer und weicherer Auffassung zeigen. — In Siena schmückte Jacopo zuerst zwischen 1414 und 1418 die Vorderwand des Brunnens „Fonte Gaia" mit den sitzenden Hochreliefgestalten der Madonna und der

Tugenden, mit Seiten= und Nischenstandbildern und mit köstlichen Reliefs, von deren Wucht die wenigstens teilweise in der Domsammlung erhaltene „Vertreibung aus dem Paradiese" eine Vorstellung gibt. In Siena übernahm er dann aber 1416 auch die Herstellung des sechseckigen Taufbrunnens in S. Giovanni. Das untere, noch gotisch gedachte Becken ist mit sechs Bronzereliefs geschmückt, von denen Jacopo nur das der Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel 1430 vollendete, die übrigen aber anderen Meistern, die wir kennen lernen werden, überließ. Das „Ciborium" in Renaissanceformen aber, das aus der Mitte des Beckens hervorwächst, schmückte Quercia selbst unter anderem mit dem schmucken Standbild des Johannes, das seine Spitze krönt. — In Bologna endlich versah der Meister zwischen 1425 und 1438 die Umrahmung der Haupttür von S. Petronio mit herrlichem Bildschmuck. An jedem der beiden Seitenpilaster sind in fünf übereinandergestellten quadratischen Feldern Reliefdarstellungen aus der Schöpfungsgeschichte von wunderbarer Größe der Erfindung und reichster Fülle der Formen angebracht. Der Architrav enthält fünf bewegte Darstellungen aus der Kindheit des Heilands. Im Bogenfeld aber thront zwischen zwei Heiligen die Madonna, die die kühne, ungezwungene Haltung, aber auch den unverstandenen Gewandfaltenwurf der weiblichen Gestalten des Meisters zeigt. Die Schöpfungsreliefs sind die reifsten Arbeiten Quercias, deren gewaltige Art bis auf Michelangelo weitergewirkt hat. In Bologna schuf der Meister aber auch eins jener noch auf Kragsteinen ruhenden Wandgräber, wie sie unter den gotischen „Professorengräbern" der berühmten Universitätsstadt so häufig sind. Es ist das Grabdenkmal des Antonio Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, ursprünglich in der Tat ein Professorengrab, das der Meister für einen Doktor Varj gemeißelt hatte. Der Entschlummerte ruht auf der Pultschräge des mit Heiligen= und Tugendenstandbildern geschmückten Sarkophags, dessen Vorderrelief einen Hörsaal der Universität darstellt. Die Standbilder wurden von anderer Hand erst nach dem Tode des Meisters vollendet, der hier, wie überall, mit dem einen Fuße noch im Mittelalter, mit dem anderen aber beinahe schon in der Hochrenaissance steht.



Das Opfer Abrahams. Relief von Filippo Brunelleschi im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 559.

Eine eigentliche Schule bildete Quercia nicht. Doch standen die jüngeren Meister Sienas, die wir zumeist schon unter den Baumeistern genannt haben, erklärlicherweise unter dem Banne seiner Größe. Gleich **Antonio Federighi** (um 1420—90), der zu den

größtgesinnten Künstlern der italienischen Frührenaissance gehört, ist ohne ihn nicht zu verstehen. Seine Marmorsibylle am Dome zu Orvieto und seine Marmorgestalten am Adelskasino zu Siena, besonders der hl. Ansanus, sind groß empfundene, keck und frei hingesetzte und bewegte Menschenkinder von Fleisch und Sehnen. Die wohlverstandene nackte Bacchusstatue im Palazzo d'Elci zu Siena, die Schmarsow ihm zuschreibt, gehört jedenfalls zu den frühesten ihrer selbst willen geschaffenen mythologischen nackten Gestalten der italienischen Renaissance. Als Goldschmiede und Erzgießer wirkten die Turini in Siena, von denen Giovanni di Turino (gest. um 1454) an Quercias Taufbrunnen die freilich etwas minderwertigen Bronzereliefs der Geburt und der Predigt des Johannes schuf. Eine andere, weichere und kleinlichere, aber auch seelenvollere Richtung brachte der Maler Lorenzo Vecchietta (um 1412 bis 1480) der sienesischen Bildnerei. Berühmt ist sein Tabernakel auf dem Hochaltar des Domes, berühmt sein aufs sorgfältigste durchgeführtes Bronzestandbild des Heilands auf dem Hochaltar des Treppenspitals. Weiter in dieser Richtung aber bewegten sich Francesco di Giorgio (1439—1502), dessen Hauptwerk die wunderlieblichen Bronzeengel neben Vecchiettas Domtabernakel sind, und Giacomo Cozzarelli (1453—1512), unter dessen Händen die sienesische Bildnerei zur Kleinkunst wurde.



Das Opfer Abrahams. Relief von Lorenzo Ghiberti im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Für Florenz läßt sich der Anfang der Frührenaissance-Bildnerei ins Jahr 1402 verlegen, in dem die Kaufmannszunft einen Wettbewerb zur Herstellung einer zweiten großen Bronzetür für das Baptisterium ausgeschrieben hatte; die Reliefdarstellungen sollten gotischen Vierpässen von der Gestalt derer Andrea Pisanos an der Südtür eingepaßt werden. Als Versuchsrelief war das Opfer Abrahams bestimmt. Von den Bewerbern seien nur Niccolò d'Arezzo, Jacopo della Quercia, Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti genannt. Ghiberti ging als Sieger aus dem Kampfe hervor. Sein Relief und das des Brunelleschi haben sich im Nationalmuseum zu Florenz erhalten (Abb. S. 558 und oben). Das allgemeine Urteil würde auch heute das Ghibertische Relief vorziehen; es hat einen ruhigeren Linienfluß und „schönere" Köpfe als das des Brunelleschi, das dafür jedoch eine kräftigere, unmittelbarere Naturanschauung atmet. Der Abraham Ghibertis tut nur so, als wolle er seinen Sohn erstechen; der Brunelleschis aber sticht wirklich zu, und der Engel fällt ihm wirklich in den Arm. Von Brunelleschi, dem großen Baumeister, hat sich außerdem (in der Kapelle Gondi von S. Maria Novella) nur noch ein Holzkruzifix von schlichter schlanker Gestalt und hohem Ernst der Gesinnung,

aber doch etwas trockener Ausführung erhalten. Wir wenden uns daher sofort Lorenzo di Cione Ghiberti (1381—1455) zu, der zu den berühmtesten Bildnern Italiens gehört. Daß auch er noch halb in der „guten alten Zeit" des Trecento steckt, verrät er durch den idealen Schwung seiner Linienführung, aber auch durch eine gewisse Lahmheit seiner Einzelbewegungen und den noch edel typischen Schnitt der Köpfe seiner Gestalten. Die Schönheit geht ihm noch über die Wahrheit. Unvergleichlich versteht Ghiberti es, seine Gruppen und Massen anzuordnen; unerschöpflich ist sein Erfindungsreichtum; überirdisch ist die Himmelsherrlichkeit, in die er uns schauen läßt. Zu den vornehmsten Künstlern der Welt gehört er ohne Zweifel. Aus einer Goldschmiedewerkstatt hervorgegangen, blieb er vorzugsweise Erz- und Reliefbildner. Der zweite seiner von Lemonnier, von Perkins und von Frey herausgegebenen „Kommentare", in dem er die Kunst von Cimabue bis auf sich selbst schildert, machte ihn zugleich zum Vater der neuen Kunstgeschichte; er ist wohl der erste Künstler, der uns in knapper Selbstbiographie seine eigenen Werke vorführt. Sein erstes Hauptwerk (1403—24), jene Nordtür des Baptisteriums in Florenz, veranschaulicht in den oberen 20 ihrer 28 Felder die Geschichte Christi von der „Verkündigung" bis zu den „Frauen am Grabe", in den unteren acht die sitzenden Gestalten der Evangelisten und der Kirchenväter. Knapp, klar, noch in gutem Reliefstil sind die biblischen Geschichten dargestellt. Sind die inneren Umrahmungen der Bildfelder vorgeschriebenermaßen noch gotisch, so erscheinen in den äußeren viereckigen Felderrahmen doch schon freie Fruchtschnüre und Köpfe und tritt in den kargen Baulichkeiten der Hintergründe nach und nach die Renaissance in ihre Rechte. Ziemlich gleichzeitig (1417—27) entstanden des Meisters beide Bronzereliefs für Quercias Taufbrunnen in Siena (S. 558): „die Taufe Christi" und „der Täufer vor Herodes"; und hier, wo der Meister an keine Vorbilder mehr gebunden war, wurde er, seinem eigensten Triebe entsprechend, sofort malerischer und pathetischer. Ziemlich gleichzeitig aber entstanden auch Ghibertis drei lebensgroße Erzstatuen am Äußeren von Or San Michele, für das jede Zunft damals das Standbild ihres Schutzheiligen stiftete. Die beiden bärtigen Gestalten Johannes' des Täufers (1418) und des Matthäus (1422) sind gut, aber ohne besondere Eigenart gebildet. Die milde jugendliche Gestalt des Stephanus (1428) aber atmet jene schlichte Vornehmheit, die des Meisters Eigentum ist. Die dritte Bronzetür des Baptisteriums, die Osttür (Taf. 48), deren Ausführung (1425—52) dem Meister sofort nach der Vollendung der Nordtür übertragen wurde, zeigt ihn in der vollen Entfaltung seiner eigenen künstlerischen Überzeugung und seiner neuen perspektivischen Kenntnisse. An die Stelle der 28 Felder der älteren Türen wurden, wie Brockhaus gezeigt hat, erst nach einigem Schwanken nur zehn größere Felder gesetzt, deren Darstellungen manchmal verschiedene Vorgänge kunstvoll vereinheitlichten. Die Geschichten des Alten Testaments von der Erschaffung Adams bis zum Besuch der Königin von Saba bei Salomon sind dargestellt. Gerade diese Bildfelder sind ins Relief übersetzte Gemälde, mit starker perspektivischer Verkleinerung der hinteren Gestalten, mit allen erdenklichen Verkürzungen, mit zahlreichen, in wohlerwogener Massenverteilung angeordneten Figuren vor prachtvollen, weitgedehnten landschaftlichen oder baulichen Hintergründen. Michelangelo erklärte diese Tür, über die eine Fülle reinster Schönheit ausgegossen ist, für würdig, die Pforte des Paradieses zu sein; und man muß allerdings arg in ästhetischen Lehrsätzen befangen sein, um das unerhörte, nie wieder erreichte Feingefühl, mit dem das Unzulängliche hier Ereignis geworden ist, nicht nachzuempfinden. Ghiberti selbst erklärt diese Tür, die er eingehend beschreibt, für seine bemerkenswerteste Arbeit. Die kleinen Standbilder und Köpfe



Taf. 48. Lorenzo Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

zwischen den Arabesken der inneren Umrahmung und die prachtvollen Frucht- und Blumensträuße des äußeren Hauptrahmens vollenden den neuartigen und prächtigen Eindruck dieser einzigen Schöpfung. Von den übrigen Erzreliefs Ghibertis können hier nur noch die Darstellungen der Wunder des hl. Zenobius an dessen Reliquienschrein (1432—40) im Dome von Florenz genannt werden. Im Stil der Darstellungen der Osttür des Meisters gehalten, sind sie zum Teil noch stärker bewegt als diese und entfalten in der Landschaft und den Baulichkeiten besonders des Mittelstücks eine noch visionärere Flucht in die Fläche. „Ich habe versucht, die Natur nachzubilden, so gut ich es vermochte, und meine Kompositionen durch Mannigfaltigkeit der Linien zu bereichern", sagt der Meister selbst. In der Tat sah er die Natur durch sein Liniengefühl hindurch; und in diesem Liniengefühl lag eben sein Temperament und seine Stärke.



Das Gastmahl des Herodes. Bronzerelief Donatellos von Quercias Taufbrunnen in Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 562.

Ghiberti hat so wenig schulbildend gewirkt wie Quercia. Auf Brunelleschi (1379—1446) folgt sofort Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386—1466), Donatello genannt, der gewaltige Meister, in dem sich die beiden Seiten der neuen Richtung, die Wiedererweckung der antiken Zierformen und die Kraft, die Natur mit eigenen, großen, durchdringenden Augen anzusehen, unauflöslich vermählen. Seinen Schöpfungen gegenüber erscheinen die seiner meisten Zeitgenossen schal und dürftig, „als seien sie nicht der Natur verwandt". Die Wahrheit des Einzelfalls zog er in der Regel der allgemeineren, als „Schönheit" im engeren Sinne kristallisierten Wahrheit vor; und gerade dadurch wurden seine Schöpfungen zu vollgültigen Einzelstrahlen der ewigen, alle Strahlen in sich vereinigenden Schönheit. Aber auch der reineren, der „antikischen" Schönheit hat er sich in einer Reihe seiner Werke genähert.

Den ersten Abschnitt von Donatellos Tätigkeit (1406—25) bezeichnen besonders seine Standbilder für das Nordportal des Domes, für die Mauertabernakel an Or San Michele und für die Außenseite des Giottoschen Glockenturmes in Florenz. Von den Arbeiten für das Domportal zeigt das mächtige Sitzbild des bärtig dargestellten Johannes des Evangelisten (jetzt in einer der Chorkapellen des Domes) noch am wenigsten von Donatellos Eigenart; der stehende Marmordavid (jetzt im Nationalmuseum) aber ist in seiner geschmeidigen, beweglichen Strammheit, in seinem schlanken Ebenmaß und in dem trotzigen Ausdruck seiner Lippen schon durch und durch von Donatellos Geist getränkt. Von seinen vier Reckengestalten

an Or San Michele ist besonders das herrliche Marmorstandbild des fest mit gespreizten Beinen auf beiden Füßen stehenden hl. Georg von warmem Leben erfüllt. Männliche, sehnige Jugendschönheit ist seit den Tagen des Praxiteles und Lysippos nicht mehr so vollkommen dargestellt worden wie in dieser mit eng anschließender Rüstung und leichtem Schultermantel bekleideten heiligen Rittergestalt; und doch ist sie vom Scheitel des unbedeckten Hauptes bis zu den Sohlen, denen die Rüstung sich anschmiegt, eine neuzeitliche Eigenschöpfung, in der Schönheit und Strenge in einziger Art gepaart sind. Von des Meisters Standbildern für die Nischen des Glockenturms ragen der Kahlkopf, der als Jonas, und die negerhafte Gestalt, die als Jeremias bezeichnet wird, durch die unerhört individuelle Charakteristik ihrer Köpfe und ihrer Körper hervor. Aber auch Donatellos holzgeschnitzter Gekreuzigter in S. Croce ist eine Charakterfigur von packendster Natürlichkeit, gegen die selbst der kräftige Gekreuzigte Brunelleschis (S. 559) noch typisch und glatt erscheint.


David. Bronzefigur von Donatello im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 563.

In den Anfang des zweiten, durch die Gemeinschaft mit Michelozzo bezeichneten Abschnitts der Tätigkeit Donatellos (1425—32) fallen seine Arbeiten für Siena. Es handelte sich hier hauptsächlich um Arbeiten des Erzgusses; und gerade wegen Michelozzos Geschicklichkeit in dieser Technik hatte Donatello, wie früher schon Ghiberti, sich ihn verpflichtet; am wichtigsten von Donatellos Arbeiten für Quercias Taufbrunnen in Siena ist sein Bronzerelief des Gastmahls des Herodes (1425; Abb. S. 561). Links überreicht ein Krieger dem König auf einem Teller das Haupt des Täufers; rechts tanzt Salome noch; Schrecken packt die Gäste; alles stiebt auseinander. Nie vorher, auch im ganzen Altertum nicht, war ein dramatischer Vorgang mit solcher Wucht zur Anschauung gebracht worden wie hier. Ghibertis Nachbarrelief (S. 560) aber wird von dem Donatellos durch die überzeugende Richtigkeit seiner antiken Rundbogenarchitektur und seiner perspektivischen Konstruktion noch übertroffen. Das Salomerelief war eine Offenbarung und wirkte auch als solche. Einer der köstlichen kleinen musizierenden Bronzeengel dagegen, die Donatello für denselben Brunnen geschaffen, ist durch Bode ins Berliner Museum gekommen. Die eigentlichen Zeugen der Gemeinschaft Donatellos mit Michelozzo sind dann die vielbesprochenen beiden großen Grabdenkmäler; zunächst das des Papstes Johann XIII. (Baldassare Coscia) im Baptisterium zu Florenz (1425—29), wunderbar im Aufbau, fein antikisierend in den Verzierungen, großartig in der kräftigen Bronzegestalt des im Todesschlummer auf seinem Lager ruhenden, doch aber das Antlitz zum Beschauer herabwendenden Papstes; sodann aber jenes Grabmal des Kardinals Brancacci (S. 550) in S. Angelo a Nilo zu Neapel (1427), das hauptsächlich von Michelozzo ausgeführt, von Donatellos eigener Hand aber mit dem schönen, durch seinen Engelreigen ausgezeichneten Relief der Himmelfahrt Mariä geschmückt

wurde. An dieses Relief aber schließen sich einige schlichte, tiefempfundene Halbfigurenreliefs der Madonna (z. B. im Berliner Museum) an, in denen es Donatello gelingt, göttliche Hoheit und mütterliche Zärtlichkeit in reiner, fast antik-klassischer Formensprache auszudrücken. Das schönste Werk dieser Art ist das köstliche Tabernakel mit dem Verkündigungsrelief in S. Croce zu Florenz, das schon Vasari als Beispiel dafür nennt, daß es Donatello am Herzen lag, „die so lange verborgene Schönheit der antiken Kunst wiederzufinden".

Die dritte Schaffensperiode Donatellos (1432–43), die durch eine Reise nach Rom eingeleitet wurde, kam hauptsächlich wieder Florenz zugute. In Rom schuf er 1432 unter anderm das köstliche, reich mit Putten verzierte Tabernakel der Peterskirche, das erst Schmarsow nach Vasaris Beschreibung wieder erkannt hat. Die große, schlichte Grablegung in der Attika über dem Giebel, der die mächtige Beweinung Christi im South Kensington-Museum sich anschließt, zeigt die Fortschritte Donatellos in seiner neuen Formensprache. Besonders die Putti hatten es ihm angetan, die sich an so manchem altrömischen Sarkophage in bakchischer Ausgelassenheit ergehen. Nach Florenz zurückgekehrt, führte er sie, die die christliche Kunst bisher nur als liebenswürdiges Beiwerk geboten hatte, in vollen, lustig bewegten Scharen seiner Zierkunst zu. Kurz geflügelt, leicht oder nicht bekleidet, lachend und jauchzend führen sie ihre Reigentänze an der Brüstung der Außenkanzel des Domes zu Prato auf, die Donatello unter der Beihilfe Michelozzos und anderer zwischen 1433 und 1438 vollendete. Noch schlanker und feiner gestaltet, noch toller bewegt, noch kunstvoller durcheinandergeschlungen aber tobt der bakchische Engelreigen, mit dem Donatello gleichzeitig die Sängertribüne des Domes zu Florenz schmückte (jetzt im Dom-Museum). Das herrliche Werk, das durch das Goldmosaik des Hintergrundes von überirdischem Licht umhaucht erscheint, ist auch seiner übrigen Gestaltung und Verzierung nach, von Muscheln, Vasen, Palmetten und allen erdenklichen Renaissance-Motiven umgeben, ein Schaustück von einzigem Zauber.

Auf anderem Boden ist Donatellos Bronze-David (Abb. S. 562), jetzt im Nationalmuseum zu Florenz, erwachsen. Der schlanke, langlockige Jüngling von den herben, anziehenden Naturformen des Modells, das dem Meister gestanden, ist nur mit einem lorbeerbekränzten Hut und mit weichen Stiefeln bekleidet. Das rechte Bein ist das Standbein, den linken Fuß setzt er auf das Haupt des erlegten Riesen. In der gesenkten Rechten hält er das Schwert, das seine Schuldigkeit getan hat; die Linke stemmt er in die Seite. Mit leicht geneigtem Haupte steht er da; mit leicht geöffneten Lippen atmet er die befreite Luft. Es ist eine der kostbarsten Verkörperungen des Geistes des Quattrocento.

Zwischen 1433 und 1443 nahmen Donatello auch die Arbeiten für Brunelleschis Sakristei von S. Lorenzo in Anspruch. Vor allen Dingen ist hier die Bronzetür zu nennen, die in zehn schlichten quadratischen Feldern geistig bewegte Apostel und Heiligenpaare wieder ohne jeden Hintergrund in klassischem Reliefstiel darstellt.

Ein neuer Abschnitt seines Lebens begann für Donatello, als er 1443 nach Padua berufen wurde, das ihn bis 1455 festhielt. Hier schuf er zunächst den ergreifenden ehernen Gekreuzigten auf dem Hochaltar der Kirche des hl. Antonius, dann aber sein ehernes Reiterdenkmal des Heerführers Gattamelata (Abb. S. 564) vor der Kirche, das in manchen Beziehungen das gewaltigste Werk seines Lebens ist. Wie lebensvoll im Paßgang ausschreitend das kleinköpfige, kurzbeinige Rasseroß mit dem aufgeknoteten Schweife! Wie fest und sicher im Sattel die lebenswahre, kraftvolle Gestalt des Feldherrn mit entblößtem Haupte! Wie sprechend und doch wie schlicht und groß die Züge seines Antlitzes! Ganz Natur und doch ganz Kunst ist hier alles. Endlich begann Donatello in Padua die Ausschmückung des Hochaltars der Kirche

selbst mit ehernen Rundbildern, Hoch- und Flachreliefs. Zahlreiche Gesellen gingen ihm dabei an die Hand. Die zwölf Gestalten der musizierenden Engelputten sind ernster und herber als die der Puttentänze in Prato und Florenz. Die vier großen erzählenden Breittafeln am Altare selbst, die die Wundertaten des hl. Antonius in lebensvollen, figurenreichen Reliefbildern veranschaulichen, sind strenger in der isokephalen (die gleiche Kopfhöhe einhaltenden) Anordnung der Massen und großartiger in der perspektivischen Ausbildung der mächtigen Binnenräume, die die Hintergründe füllen, als alle früheren Reliefs des Meisters. Das Tonrelief der Grablegung an der Rückseite des Altars aber leistet das Äußerste in der Darstellung leidenschaftlichen Aufschreis und stürmischer Schmerzensgebärden. Größer und vielseitiger noch, als er gegangen, kehrte Donatello von Padua nach Florenz zurück.



Donatellos Reiterstandbild des Gattamelata zu Padua. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 563.

Seinem letzten Jahrzehnt in Florenz (1455—66) entstammen eine Reihe leidenschaftlich pathetischer, schließlich rücksichtslos individualisierter, schon fast barock bewegter Werke an, die als Weiterbildung des Stils seiner Grablegung in Padua erscheinen. Hierher gehört der rauhe Bronze-Johannes im Dom von Siena; hierher die hagere, dürftig von ihrem langen Haar bedeckte, fast gespenstisch schreckhafte Holzgestalt der hl. Magdalena im Baptisterium zu Florenz; hierher aber auch die merkwürdige, gegen alle Gesetze schlichter Rundplastik verstoßende und doch unvergeßlich ergreifende Bronzegruppe der Judith, die dem Holofernes den Kopf abschlägt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz. Die letzten großen Werke Donatellos aber, die seine Schüler Bertoldo und Bellano nach seinem Tode vollendeten, sind die beiden Bronzekanzeln in S. Lorenzo zu Florenz, deren Entwürfe, wie man heute nach einigen Zweifeln wieder annimmt, doch von ihm selbst herrühren. Die langen Vorderseiten stellen auf der einen Kanzel die Kreuzigung und die Beweinung des Heilands, auf der anderen seine

Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt dar. Die barocke Anordnung der Reliefs, deren Gestalten sich innerhalb und außerhalb des Rahmens der Brüstungsfelder, aus dem sie oft hervortreten, mit schrankenloser Willkür bewegen, und die überfreie, jeder Gesetzmäßigkeit entwachsene perspektivische Bewegung in manchen dieser Darstellungen erklären sich zum Teil aus dem bewußten Freiheitsdrange des Meisters, der sich selbst überbieten wollte, zum Teil aber auch aus dem unbewußten Nachlassen seiner Selbstbeherrschung. Gewaltige Leidenschaft pulsiert in jeder dieser Darstellungen. Nichts ist hergebracht. Gerade Donatello hat die florentinische Frührenaissanceströmung davor bewahrt, sich ins Seichte zu verlaufen.

Michelozzo (1396—1472), der große Baumeister (S. 549) und geschickte Erzgießer, der als solcher nacheinander Mitarbeiter Ghibertis, Donatellos und Luca della Robbias war, erscheint in seinen eigenen Marmorbildwerken, zu denen die meisten Figuren am Grabmal des Kardinals Brancacci in Neapel (S. 550 und 562; 1427) und Teile des Denkmals Aragazzi im Dom zu Montepulciano (1437) gehören, als ein Meister, der es ernst mit der Nachahmung der Antike meinte, es aber eben deshalb, trotz der Großzügigkeit seiner Entwürfe, über befangene Stellungen, leere Köpfe und nüchtern fallende Gewänder nicht hinausbrachte. Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso (gest. nach 1451), der Mitarbeiter Donatellos an den Standbildern des Glockenturms, von denen er das des Propheten Abdias mit seinem Namen bezeichnete, ist noch halb im Trecento befangen und geht mit dieser Befangenheit später in Verona, wo er einige gute große Grabdenkmäler schuf, zu den Oberitalienern über. Pagno di Lapo Portigiani (1406—70), Andrea di Lazzaro Calvacanti, genannt il Buggiano (1412—62), Agostino di Duccio (1418 bis nach 1481) und Urbano da Cortona (gest. 1504), den sein eigener Biograph Schubring für einen schwachen Meister erklärt, suchten sich tastend in den Spuren Donatellos weiterzubewegen. Sein letzter Schüler, Bertoldo di Giovanni (um 1420—91), der nach Vasari die Kanzeln in S. Lorenzo vollendete, ist schon wegen seiner Beziehungen zum jungen Michelangelo der wichtigste dieser Reihe. Sein lebendiges, durch kühne Körperwendungen ausgezeichnetes, aber wieder aller perspektivischen Raumandeutungen lediges Bronzerelief der Reiterschlacht im Nationalmuseum zu Florenz ist schon durch Vasari beglaubigt. Wichtig ist Bertoldo aber auch als einer der ältesten Vertreter der Denkmünzenkunst in Florenz. Beglaubigt ist seine Denkmünze auf den Sultan Mohammed II.; mit Recht führen auf ihn aber auch z. B. Bode und Fabriczy die bedeutsame Erinnerungsmünze an die Pazziverschwörung zurück, die früher Antonio Pollajuolo zugeschrieben wurde. Waren die Denkmünzen dieser Art, deren Vorderseiten uns durch vortreffliche Profilköpfe namhafter Persönlichkeiten fesseln, während ihre Rückseiten allegorische oder mythologische Darstellungen zum besten geben, auch von Oberitalien ausgegangen, so fanden sie im Laufe des 15. Jahrhunderts doch in Florenz weite Verbreitung; aber es würde uns hier zu weit führen, allen ihren einzelnen Meistern nachzugehen.

Als Schüler Bertoldos erscheint Andrea Fiorentino (um 1445—99), ein Meister zweiten Ranges, den wir jedoch wegen seiner Bronzebüsten, wie der des Königs Ferdinand I. im Museum zu Neapel und der inschriftlich beglaubigten des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen (von 1498) im Albertinum zu Dresden, nicht übergehen dürfen. Andere Schüler Donatellos werden wir in anderem Zusammenhange kennen lernen.

Nächst Donatello gehört Luca della Robbia (1400—82) zu den eigentlichen Bahnbrechern der florentinischen Renaissance. Indem er den Wirklichkeitssinn Donatellos mit

dem Schönheitssinn Ghibertis, an den er anknüpfte, verband, half er die große Kunst des 16. Jahrhunderts vorbereiten. Die Nachwelt nennt seinen Namen zunächst in Verbindung mit jenen zahllosen bemalten und glasierten Tonbildwerken, mit denen er Altäre, Türbogen, Tabernakel oder Grabmäler schmückte. Meist heben sich die in gutem Halb- oder Hochrelief gehaltenen Gestalten weiß vom blauen Grunde ab; und nur als leichte Verzierung pflegen die gelben, grünen und violetten Farbenzutaten angebracht zu sein. Daß die Glasur diesen Werken eine gewisse Glätte verleiht, die die Formen verallgemeinert, läßt sich nicht leugnen; aber wunderbar verstand der Meister es trotzdem, die Fühlung mit der lebendigen Natur zu bewahren. Ausgegangen war jedoch auch Luca della Robbia, dessen Entwickelung Bode, Maud Cruttwell und Schubring am besten geschildert haben, von der Marmor- und Erzbildnerei, in der er uns bereits in seiner ganzen Größe entgegentritt. Sein köstlichstes Marmorwerk, zugleich seine früheste beglaubigte Schöpfung, ist die Orgelbrüstung des Doms von Florenz (1431 bis 1437; Abb. nebenstehend), die jetzt im Dom-Museum aufgestellt ist. Wie Donatello schmückte auch er seine Brüstung mit bewegten Knabenscharen; aber die meisten seiner reizenden, züchtig bekleideten, flügellosen Knaben sind doch etwas älter und gesetzter als die Donatellos; sie tanzen, spielen und singen, den 150. Psalm verkörpernd, in feierlich heiterer Bewegung, und sie singen mit leicht geöffneten Lippen, wie van Eycks etwas früher vollendete, freilich unbeholfener in ihren schweren Mänteln dastehende Engel auf den Genter Tafeln des Berliner Museums (S. 421). Auch hier sehen wir also, daß gewisse Darstellungen, wenn eine Zeit für sie reif ist, an verschiedenen Orten unabhängig voneinander mit unwiderstehlicher Gewalt hervorbrechen. Auch am Campanile zu Florenz erwies Luca (1437 bis 1439) sich als Marmorbildner, indem er in fünf Sechseckfeldern die Wissenschaften verkörperte: die meisten im strengen Reliefstil ohne ausgeführten Hintergrund, nur die Musik (Orpheus) im Paradiesesgarten. Sodann gehört das schlicht-vornehme Grabmal des Bischofs Federighi von Fiesole in S. Trinità zu Florenz (1455—56) zu den besten Marmorschöpfungen des Meisters. Eine köstliche Bildnisgestalt ist die des schlummernden Bischofs, der seinen Kopf wieder dem Beschauer zuwendet. Zu Lucas eigenster Art aber leitet die edle glasierte Tonumrahmung dieses Grabmals hinüber. Lucas bestes Bronzewerk, für dessen Guß wieder Michelozzo eintrat, ist die Sakristeitür des Doms von Florenz (1446—68). Jeder Flügel ist, wie an Donatellos Sakristeitür in S. Lorenzo (S. 563), in fünf Quadratfelder eingeteilt, denen, wie denen Donatellos, alle Hintergrundsandeutungen fehlen; in jedem Felde thront eine Heiligengestalt zwischen zwei stehenden, erwachsenen, anbetenden Engeln. Die zehn Gruppen sind aber so mannigfaltig bewegt, daß ihre zehnmalige Wiederholung stilvoll, nicht einförmig wirkt.



Musizierende und tanzende Knaben. Orgelbrüstungs-Relief des Luca della Robbia im Dom-Museum zu Florenz. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Den Übergang zu den glasierten Tonbildwerken Lucas bezeichnet zeitlich und stofflich das von Allan Marquand wiederentdeckte klassische Tabernakel der Kirche zu Peretola bei Florenz (1441—43), das Marmor, Bronze und Fayence zugleich verwertet. Die stehenden, lang bekleideten erwachsenen Marmorengel, die hier den Kranz über der Bronzetür halten, könnten beinahe dem Parthenonfriese des Phidias entstiegen sein, von denen Luca freilich keine Ahnung hatte. Die glasierten Tonbildwerke Luca della Robbias können hier nicht aufgezählt werden. Die Kuppelmedaillons mit den mächtigen Evangelistengestalten in Brunelleschis Pazzikapelle (1443—46) gehören zu seinen frühesten Schöpfungen dieser Art. Großartig sind die Darstellungen der Auferstehung (1443) und die Himmelfahrt Christi (1446) in den Spitzbogenfeldern über den Sakristeitüren des Doms zu Florenz. Köstlich ist die Madonna im Bogenfeld über der Tür von S. Domenico in Urbino (1448). Mütterlich und jungfräulich zugleich blickt Lucas Halbfigur der Madonna mit dem Spruchband im Findelhaus zu Florenz drein. Unendlich hoheitsvoll und liebevoll zugleich schaut die in ganzer Gestalt dargestellte Madonna im Rosenhag im Nationalmuseum zu Florenz auf ihr Kind herab. Außer dieser Sammlung ist das Berliner Museum am reichsten an schönen Madonnen Lucas, in denen nahezu alle Möglichkeiten der Beziehungen zwischen Mutter und Kind erschöpft erscheinen. Von Lucas schlichter, aber sprechender Wiedergabe jugendlicher Bildnisse zeugen z. B. ein reizender Mädchenkopf im Nationalmuseum zu Florenz und eine entzückende Knabenbüste im Museum zu Berlin. Ziemlich dem Ende seiner Laufbahn aber gehört die edel-reife Gruppe der Heimsuchung in S. Giovanni fuor civitas zu Pistoja an. Vor der stehenden Maria, deren Antlitz der Erde und dem Himmel gleich verwandt erscheint, ist Elisabeth, sie umfassend, in die Kniee gesunken; und liebevoll legt die Gebenedeite ihre Hände auf die Schultern der Knieenden. „Die schönste Gruppe der Renaissance", hat Jakob Burckhardt diese Schöpfung Lucas genannt.

Der Erbe des technischen Geheimnisses und der Kunst Luca della Robbias war sein Neffe, Andrea della Robbia (1435—1525), der sich, wie sich immer sicherer ergibt, auf die Herstellung glasierter Tonbildwerke beschränkt hat. Große Kreuzigungsaltäre in dieser Technik führte er z. B. für die Kathedrale von Arezzo und für den Wallfahrtsort Verna bei Arezzo, ein Triptychon mit der Krönung der Jungfrau zwischen Darstellungen aus dem Leben des hl. Franz für die Portiuncula zu Assisi aus; aber auch das Berliner Museum besitzt ein gutes Altarwerk seiner Hand. Als vorzüglicher Porträtbildner tritt er uns z. B. in der lebenswahren Büste des päpstlichen Protonotars Almadino (1510) im Museum zu Viterbo entgegen. Seine anziehendsten Schöpfungen aber sind die schon 1463—66 ausgeführten Wickelkinder in den Rundrahmen der Bogenwinkel der Außenhalle des Findelhauses zu Florenz (S. 548). Jedes dieser Wickelkinder atmet sein eigenes bildnisartiges Leben; ihre ganze Reihe aber ordnet sich prächtig dem Baugedanken Brunelleschis ein. Schlichter als sein Oheim, dessen innere Größe Andrea nicht erreichte, hielt er sich an die Natur; was bei Luca Herzensempfindung war, wird aber bei ihm manchmal schon zur Empfindsamkeit.

Von Andreas fünf Söhnen, die alle den Spuren ihres Vaters und Großoheims folgten, wurde Giovanni della Robbia (1469 bis um 1529) der bedeutendste. Charakteristisch sind seine „Anbetung der Könige" im South Kensington-Museum, seine Gruppen der Beweinung Christi im Nationalmuseum zu Florenz und im Berliner Museum. Maud Cruttwell schildert ihn als einen Proteus, der seinen Stil so bereitwillig wechselte „wie ein Modeherr seinen Anzug". Cavalucci aber meint wenigstens in einem Werke, dem farbig-glasierten Terrakottafries der Werke der Barmherzigkeit am Ceppohospital zu Pistoja, seine eigenste Eigenheit

zu erkennen. Dieses Werk, das erst in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts von mindestens zwei verschiedenen Händen ausgeführt wurde, bezeichnet einen neuen bürgerlichen Realismus, dessen Einzelheiten ergreifender wirken als seine dekorative Gesamterscheinung.

Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia hatten in Florenz den Boden bereitet, auf dem die neue Bildnerei, von verschiedenen Seiten befruchtet, sich nun in zielbewußter Freiheit weiter entwickeln konnte. Zunächst die Marmorbildnerei. Mehr zu den Mitstrebern jener Bahnbrecher als zu ihren Nachfolgern gehört noch der Baumeister Bernardo di Matteo Gambarelli, genannt Rossellino (1409—64; S. 553), der als Bildhauer einer der selbstschöpferischen Meister der Frührenaissance ist. Einen Hauptanteil hatte er an der Entwickelung der florentinischen Grabdenkmäler, deren Architektur erst durch ihn in völlig ausgeglichene und abgewogene Verhältnisse gebracht wurde. Dem Wandgrab gab er in seinem großartigen Denkmal des Lionardo Bruni in S. Croce zu Florenz, dessen Rahmenbau den Sarkophag, auf dem der Tote ruht, nischenförmig umfängt (nach 1444), seine endgültige Gestalt. Aber auch das Liegebild des auf dem Sarkophag schlummernden Toten gehört als solches zu den vornehmsten Schöpfungen der italienischen Frührenaissance.

An Donatello, Luca della Robbia und Bernardo Rossellino knüpft Desiderio da Settignano (1428—64) an, unter dessen Händen die lebendigsten Naturformen Schönheit und Gestalt annahmen, der Marmor aber geschmeidig wie Wachs wurde. Sein vielgenanntes Hauptwerk, das Grabmal des Carlo Marzuppini in S. Croce zu Florenz (nach 1455), schließt sich im Aufbau eng an das des Bruni von Rossellino an, ist aber weicher, feiner, zarter im Beiwerk und natürlicher in der Darstellung des Verstorbenen, der nicht mehr, wie noch bei Rossellino, nur den Kopf dem Beschauer zuwendet, sondern die ganze, schräg hingelegte Gestalt. Desiderios zweites Hauptwerk ist das Tabernakel der Sakramentskapelle in S. Lorenzo mit seinen Kindergestalten von unvergleichlicher Frische und Anmut. Von seinen Marmorbildnissen ist die vornehm-liebliche Büste der Marietta Strozzi im Palazzo Strozzi zu Florenz durch Vasari beglaubigt, und ihr schließt sich, außer anderen, die zugleich keck und zart aufgefaßte Kalksteinbüste einer urbinatischen Prinzessin im Berliner Museum an. Desiderio ist ein Entdecker auf allen Gebieten der Gestaltungskräfte, die dem Marmor innewohnen.

Selbständig neben ihm steht Antonio Rossellino (1427—78), der Bruder Bernardos. Weicher und freier in der Herausarbeitung des Fleisches aus dem Marmor als dieser, übertrifft er Desiderio durch die männliche Kraft seiner Individualisierung. Köstlich ist schon sein Sebastiansaltar von 1457 in der Pfarrkirche zu Empoli; und eigenartig schon als Freigrab ist sein Grabmal des hl. Marcolinus (1458) im Museum zu Forli. Seine Grabkapelle für den Kardinal von Portugal in S. Miniato zu Florenz (um 1460 begonnen) aber gehört zu den bildnerischen Hauptschöpfungen des Jahrhunderts. Verklärter ist nie ein Toter dargestellt worden als der in sanftem Schlummer hingestreckte Kardinal; und überzeugender ist niemals eine Vision bildnerisch verkörpert worden als die Erscheinung der Engel, die das Rundbild der Madonna herbeitragen. Hervorragenden Anteil hatte Antonio Rossellino auch an der florentinischen Madonnenrelief-Bildnerei. Frischer und natürlicher in der Anordnung, menschlicher und mütterlicher in der Erscheinung, vollendeter in der Marmortechnik sind keine Muttergottesbilder gearbeitet worden als die seinen, zu deren schönsten die Madonna del Latte in S. Croce zu Florenz, die Madonna mit dem Kind auf den Knieen im Berliner Museum und mehrere feinfühlige ähnliche Darstellungen im Nationalmuseum zu Florenz gehören. Seine

Kraft der Individualisierung aber zeigt sich am glänzendsten in seinen männlichen Bildnisbüsten, wie sie sich in Prachtexemplaren des Nationalmuseums zu Florenz, des South Kensington-Museums zu London und des Berliner Museums erhalten haben.

Benedetto da Majano (1447—97) gehörte schon voll dem weicheren, absichtlicheren Geschlecht der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Ursprünglich als Holzflächenkünstler Genosse seines Bruders Giuliano (S. 551), folgte er als Marmorbildner den Anregungen Antonio Rossellinos, an dessen Marcolinus-Sarkophag sein Sarkophag des hl. Savinus im Dom zu Faenza (1468) erinnert. Seine Hauptwerke sind die anmutige Kanzel in S. Croce, deren fünf Brüstungsreliefs das Leben des hl. Franziskus im malerisch-perspektivischen Stil der Ghibertischen Osttür (S. 560) erzählen, der schöne Marmoraltar der hl. Fina in der von seinem Bruder Giuliano erbauten Kapelle dieser Heiligen in der Kollegiatkirche (1475) und der kostbare Marmoraltar des hl. Bartolus (1494) in S. Agostino zu S. Gimignano. In wohlverteilter Fülle hat der Meister diese beiden Altäre, deren erhaltene Bemalung und Vergoldung ihnen einen besonderen Reiz verleiht, mit den lebensvollsten Gestalten und Reliefbildern geschmückt. Das schönste Grabmal seiner Hand ist das des Filippo Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz (1491), ein Werk von schlichtem Adel der Empfindung. Seine Bedeutung als Bildnisbildner aber zeigen z. B. seine lebendige Marmorbüste des Pietro Mellini (1474) im Nationalmuseum zu Florenz, die großempfundene Marmorbüste des Filippo Strozzi im Louvre zu Paris und desselben bemalte Tonbüste im Berliner Museum.



Antonio Pollajuolos Bronzekopf Papst Sixtus' IV. Von dessen Grabmal in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 571.

Im Wetteifer mit Benedetto warb dann noch Desiderios Schüler Mino da Fiesole (1431—84) um die Gunst seiner Zeitgenossen. Was er an manchmal schon etwas schwächlich aufgebauten, zart mit allen Dekorationsmotiven der Frührenaissance geschmückten Tabernakeln, Altären, Grabmälern u. s. w. in ganz Mittelitalien geschaffen, läßt sich nicht aufzählen. Hauptstätten seiner Wirksamkeit waren der Dom zu Fiesole, di Badia zu Florenz und verschiedene Kirchen in der ewigen Stadt am Tiber, wo schon Paul II. sich seiner mit einer Reihe von Aufträgen annahm. Sein bestes Grabmal in Rom ist das des Kardinals Forteguerri in S. Cecilia. Am tüchtigsten sind seine schlicht aufgefaßten, aber raffiniert behandelten Marmorbüsten, wie die des Lionardo Salutati (1466) an dessen schönem Grabmal im Dom zu Fiesole, die des Pietro und des Giovanni Medici im Nationalmuseum zu Florenz und die des Niccolò Strozzi (1454) im Berliner Museum. Aber diese Büsten sind auch Jugendwerke des Meisters. Gegen Ende seines Lebens arbeitete Mino flauer und geschäftsmäßiger mit vielen Gesellen.

Am Schlusse dieser Reihe steht der Großmeister von Lucca, Matteo Civitale (1435 bis 1501), der, wenn er auch fast ausschließlich für seine Vaterstadt arbeitete, doch offenbar seine Lehrzeit am Gestade des Arno durchgemacht hat. Ist sein Grabmal des Pietro a Noceto im Dom zu Lucca doch ohne Desiderios Marzuppini-Grab nicht denkbar und knüpft sein Stil doch auch überall offensichtlich an den seiner Vorgänger in Florenz an; an weichem Schönheitsgefühl, durch das die Unmittelbarkeit seiner Naturempfindung freilich manchmal leidet, aber ist er den meisten seiner Zeitgenossen überlegen. Am großartigsten im Aufbau ist sein Regulusaltar von 1484, am lebenswahrsten durchgebildet ist seine Büste des Domenico Bertini über dessen schlichtem Denkmal im Dom zu Lucca; am schönsten und seelenvollsten aber sind die beiden anbetenden, knieenden, bekleideten Engel der Sakramentskapelle daselbst, überirdische Geschöpfe von reiner Schönheit der Gestalt und innigster Andacht des Ausdrucks. Eine etwas äußerlichere Schönheit und Klarheit vertreten seine lebensgroßen Heiligengestalten und seine Reliefbilder aus dem Leben des Täufers in der Johanneskapelle des Doms zu Genua. Hier spürt man den Luftzug des 16. Jahrhunderts, dessen erste Hauche zu atmen Matteo noch vergönnt war.



David. Erzstandbild von Andrea Verrocchio im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 571.

Kräftiger und herber, aber auch großartiger und tiefgründiger als die Marmorkunst schreitet die Bronzekunst Toskanas dem Ende des Jahrhunderts entgegen. Antonio Pollajuolo und Andrea Verrocchio, ihre beiden Hauptmeister, waren überaus vielseitige Künstler: von Haus aus Goldschmiede, aber auch Maler wie Bildner und in jeder Kunst Forscher und Entdecker auf technischem Gebiete wie in der Grammatik der Formensprache.

Antonio Pollajuolo (1429—98) galt als der vornehmste Goldschmied seiner Zeit, und verschiedenen seiner kleineren Bildwerke sieht man ihre Herkunft aus der Goldschmiedewerkstatt auch an: im Dom-Museum zu Florenz dem lebendigen, wenn auch schon etwas gesucht bewegten Silberrelief der Geburt Johannes' des Täufers an dem berühmten Silberaltar dieses Heiligen, im Nationalmuseum zu Florenz seiner mit muskulöser Schärfe durchgeführten Bronzegruppe des Herakles, der den Kakus totdrückt, im Museum zu Neapel dem charaktervollen kleinen Standbild des David. Die beiden großen Hauptwerke Pollajuolos, die ehernen Grabdenkmäler Sixtus' IV. (1493) und Innozenz' VIII. (nach 1493), aber befinden sich in der Peterskirche zu Rom. Das Grab Sixtus' IV. ist ein auffallend niedriges Freigrab. Die geschweiften Seiten des Lagers sind unter üppigen Ziermotiven mit den barock angebrachten

Gestalten der Wissenschaften und Künste geschmückt. Das Liegebild des Papstes (Abb. S. 569) ist eine prächtig angetane Charakterfigur von äußerstem, doch absichtlichem und daher fast schon schwülstig wirkendem Naturalismus. Das Grabmal Innozenz' VIII. aber ist ein Wandgrab der bekannten reichen florentinischen Art. Als Lebender thront der Verstorbene in der Mitte zwischen den in Nischen stehenden Kardinaltugenden, als Toter ruht er auf dem Sarkophag unter dem Bogenfelde, in dem die überschlanken weiblichen Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung dargestellt sind. Da Pollajuolo bei allem Streben nach Naturwahrheit der Natur manchmal bereits Gewalt antut, erscheint er schon als Vorbereiter des Barockstils.



Christus und Thomas. Erzgruppe von Andrea Verrocchio an Or San Michele zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 572.

Andrea Verrocchio hingegen, eigentlich **Andrea di Michele Cione** (1436—1488), der sich nach seinem Lehrer „del Verrocchio" nannte, wirkt als Vorläufer der klassischen Cinquecentisten (Meister des 16. Jahrhunderts), wie er in der Tat der Lehrer des großen Leonardo da Vinci ist. Grübelnde Forschung verband er mit hellseherischer Eingebung, Wahrheitsdrang und Schönheitsgefühl lernte er allmählich in ein reines Gleichgewicht zu setzen.

Ziemlich am Eingang der bildnerischen Laufbahn Verrocchios steht der heroische und doch schlicht menschliche Bronze-David (um 1465) des Nationalmuseums in Florenz. Unbedeckten Hauptes, in enganliegendem Lederkoller steht der schlanke, sehnige, halbwüchsige Bursche da (Abb. S. 570). In der leichten, aber energischen Wendung des Körpers, in der schärferen Natürlichkeit der ehernen Oberfläche des Nackten, vor allen Dingen aber in der Durchgeistigung der ganzen Gestalt des siegesfreudig lächelnden Lockenkopfes geht dieses köstliche Erzbild schon über Donatellos David (S. 562 und 563) hinaus. Im Gegensatz zu der herben Hagerkeit dieses Jünglings aber hat Verrocchio die bewegliche Rundlichkeit des „Putto" in dem Flügelknäblein

mit dem wasserspeienden Fisch zur Geltung gebracht, das des Meisters Brunnen im Hofe des Palazzo Vecchio krönt. Die Einschnitte, die die Fettpolster der kleinen Arme und Beine über den Hand- und Fußgelenken bilden, sind ein Kennzeichen auch der gemalten Kinderdarstellungen der Schule Verrocchios geblieben. Einen Markstein in der Geschichte der Verzierungskunst aber bildet das aus Porphyr, Marmor und schimmernder Bronze zusammengefügte, mit mustergültigem Akanthusblattwerk und mit reichem Flecht- und Rankenwerk geschmückte Grabmal des Pietro und des Giovanni Medici in der alten Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Von mächtigstem Eigenleben sind einige Bildnisbüsten Andreas erfüllt: den packenden, gebrannten Tonbüsten des Giuliano und des Lorenzo Medici in den Sammlungen Gust. Dreyfuß in Paris und Quincy Schaw in Boston schließt sich die edle, weibliche Marmorbüste des Nationalmuseums zu Florenz an, in der Mackowsky und andere die Hand Leonardo da Vincis erkennen wollen, wie anderseits Bode auch in dem seelenvollen, flachen Marmorrelief des Louvre, das die Idealbüste des P. Scipio in scharfer Profilstellung zeigt, die Mitwirkung Leonardos zu erkennen glaubt. Erschütternd beseelt ist das Relief der Grablegung Christi, das sich nur in einem Tonentwurf des Berliner Museums erhalten hat. Noch einige andere Reliefs können wenigstens auf die Werkstatt Verrocchios zurückgeführt werden. Als tragische Darstellungen aus dem bürgerlichen Leben nehmen die Reliefs vom Grabmal der Francesca Tornabuoni (nach 1477), die, jetzt im Museo nazionale ausgestellt, den Tod der im Wochenbett gestorbenen jungen Frau veranschaulichen, einen festen Platz in der Entwickelungsgeschichte des Sittenbildes ein. Das figurenreiche Silberrelief der Enthauptung Johannes' des Täufers vom Johannesaltar des Dom-Museums endlich ist etwas unbeholfen in der Anordnung, die auf eine Schülerhand hinweist, aber geistvoll überlegt in der Wahl des dargestellten Augenblicks, in dem der Henker zum Streich ausholt.



Andrea Verrocchios Reiterstandbild des Colleoni in Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 573.

Am Ende der Laufbahn Verrocchios stehen jedoch noch zwei große Bronzewerke, die das ganze Können des 15. Jahrhunderts noch einmal mächtig in sich zusammenfassen. Das eine dieser Werke ist die Gruppe des Heilands mit dem Apostel Thomas (vollendet 1483; Abb. S. 571) an Or S. Michele. Mächtig bewegt, eine naturkräftige Idealgestalt, steht der Heiland, seine Seitenwunde entblößend, in der Nische. Von außen tritt der zweifelnde

Apostel, ein schöner Jüngling, heran, um die Finger in die Wunde zu legen. Seit den Tagen der alten Griechen war keine Gruppe mehr gebildet worden, die durch das Gegenspiel der Bewegungen und durch die Durchgeistigung der Gebärden und des Gesichtsausdrucks künstlerisch so einheitlich in sich abgeschlossen dastand wie diese. Das zweite Hauptwerk Verrocchios aber bleibt sein ehernes Reiterdenkmal des Soldführers Bartolommeo Colleoni, das sich vor der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig erhebt (Abb. S. 572). An innerlicher Wucht und Bewegtheit übertrifft es noch Donatellos Gattamelata in Padua (S. 564). Nicht wie angegossen, sondern in eisernem Willen selbsttätig sitzt der behelmte und geharnischte Reiter auf dem wohlgenährten, in Adern, Muskeln und Sehnen aufs sorgfältigste durchgeführten Rosse; und Roß und Reiter blicken nicht mehr geradeaus, wie auf Donatellos Reiterbild, sondern wenden sich in gemessener Bewegung zur Seite. Der trotzige Charakterkopf des Colleoni aber hat an individueller Schärfe und doch stilvoller Größe der Züge kaum seinesgleichen.

Von Verrocchios Gesellen tritt sein Lieblingsschüler Lorenzo di Credi nur als Maler hervor; Francesco di Simone (1438—93) erfreut sich eines gewissen Ansehens als Bildhauer. Als Maler und Bildner aber wuchs allen über den Kopf Leonardo da Vinci (1452 bis 1519), der größte der Großen, der auch, wenn er nichts gemalt und geformt hätte, unter den Bahnbrechern der Hochrenaissance-Bildung genannt werden müßte. Der Notwendigkeit, ihn erst an der Spitze der Meister des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang zu betrachten, können wir uns nicht entziehen; aber Leonardo ist doch zu eng mit der Kunst des 15. Jahrhunderts verwachsen, dem der größte Teil seines Lebens gehörte, als daß wir ihn hier übergehen dürften. Die Versuche, einige Reliefs, die ihrem Hauptcharakter nach auf die Werkstatt Verrocchios zurückgehen, durch die freie Großzügigkeit ihrer Bewegungsmotive und ihrer Formensprache aber über sie hinausweisen (S. 572), als Jugendschöpfungen Leonardos hinzustellen, sind, wie auch Mc Curdy meint, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Selbst Bodes jüngster Versuch, Bronzereliefs wie die Geißelung Christi in der Universitätssammlung zu Perugia und die Beweinung Christi unter dem Kreuze in S. Maria in Carmine zu Venedig für Jugendarbeiten Leonardos zu erklären, überzeugen nicht völlig. Unserem Gefühl nach ist es ein geringeres kunstgeschichtliches Unglück, wenn großen Meistern unbeglaubigte Jugendwerke vorenthalten bleiben, als wenn ihr Gesamtbild durch Werke, die ihnen irrtümlich zugeschrieben werden, belastet und verändert wird. Sicheres hören wir erst von einer großen bildnerischen Aufgabe, die Leonardo gleich 1482 bei seinem Umzug nach Mailand übertragen wurde. In Mailand werden wir ihn wiederfinden.

C. Die toskanische und mittelitalienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

An der Hand der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts betreten wir weite Wundergefilde, in denen sich zum ersten Male Prachtbauten der neuen Richtung in greifbarer Wirklichkeit erheben, köstliche Fernblicke in Landschaften mit gangbaren Pfaden eröffnen und Menschen von plastischer Rundung und bildnisartigem Eigenleben zu Füßen der göttlichen und heiligen Gestalten scharen, die, wenn sie auch typischer als ihre irdischen Verehrer gebildet sind, doch unter den Händen jedes Künstlers einen besonderen Typus von Fleisch und Blut erhalten.

Die umfangreiche Wandmalerei hat Italien jetzt vor allen übrigen Ländern voraus. Den großen auf Holz gemalten Altarwerken und den Altartafeln mit nur einem Gemälde aber schließen kleine bewegliche Einzelbilder sich erst in mäßigem Umfange an. Öfter als biblische Vorgänge oder als Szenen der Heiligenlegende stellen die Altarbilder sogenannte „heilige

Unterhaltungen" (Sante conversazioni) zu Füßen der Himmelskönigin dar. Maria thront mit ihrem Knaben in köstlichen Renaissancehallen, die als Teile des großen Himmelspalastes erscheinen, in dem es viele Wohnungen gibt, und die Schutzheiligen der Kirche, die nicht mehr einzeln unter gotischen Arkaden, sondern auf dem gemeinsamen Boden der einheitlichen Himmelshalle zu beiden Seiten der Muttergottes oder des obersten Kirchenheiligen stehen, wagen doch noch nicht, ihre alten Plätze, an denen sie Wache halten, zu verlassen, sondern treten erst in leise, halb verstohlene Beziehungen zueinander und zu der thronenden Gottheit, der sie dienen. Auch die Stifter halten sich, wo sie mit dargestellt sind, noch bescheiden zurück, obgleich sie, dem neuen Raumgefühl dieser Kunst entsprechend, manchmal schon lebensgroß gebildet sind wie die Heiligen selbst. Mit ihrer ganzen Sippe und Freundschaft aber mischen die Stifter sich nicht selten auf den großen Wandbildern der heiligen Geschichten und Legenden unter die Zuschauer, die auf diese Weise, natürlich mit der italienischen Zeittracht angetan, zu den ersten großen, mit vollster Lebenswahrheit ausgestatteten Bildnisgruppen der Kunstgeschichte werden. Daneben werden wir wirkliche Bildnisgruppen, die nichts weiter sein wollen als solche, hier und da großzügig und eindringlich an die Wände gemalt, in der Tafelmalerei aber eine Fülle männlicher und weiblicher Einzelbildnisse erstehen sehen, die sich freilich erst selten über das Brustbild hinauswagen, dieses aber in allen erdenklichen Abwandlungen geben. Von den Schaumünzen (S. 555) beeinflußt, hielt man während des 15. Jahrhunderts auf einer ganzen Entwickelungslinie an der strengen Profilbildung fest, über die man, wie zahlreiche andere Bildnisse in allen möglichen Haltungen und alle übrigen Gemälde beweisen, technisch selbstverständlich längst hinaus war. Eine wirkliche Entwickelung aber zeigt die Behandlung der Hintergründe der Einzelbildnisse, die sich, wie in den Niederlanden, im Laufe des Jahrhunderts von schlichter Einfarbigkeit bis zur Widerspiegelung reicher Landschaftsgründe entfalten; und daß auch eine Entwickelung von der mehr oder weniger äußerlichen Erfassung der Züge bis zu ihrer Belebung mit allen Seelen- und Charaktereigenschaften des Dargestellten stattgefunden, tritt wenigstens im Übergang zum 16. Jahrhundert deutlich zutage.

Können, Wissen und Empfinden reichen sich in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts die Hand. Von den Wissenschaften zog zunächst die Altertumswissenschaft, die man die Renaissancewissenschaft im engsten Sinne des Wortes nennen könnte, natürlich ihre Kreise auch in der Malerei. Die Stoffe der alten heidnischen Mythologie, Geschichte und Dichtkunst spielen jedoch in der Frührenaissance noch keineswegs eine solche Rolle, wie man denken möchte. Die Meister, die sich an sie wagen, und die Bilder, in denen sie zur Hauptsache werden, lassen sich, wie R. Förster und Jaeschke gezeigt haben, zählen. Die Ausstattung der christlichen Darstellungen, die in der alten Römerzeit spielen, mit echt römisch dreinschauenden Gebäuden und mit richtig verstandenen antiken Trachten, Waffen und Geräten aber nimmt erst im letzten Viertel des Jahrhunderts auf der ganzen Linie allmählich zu. Von den strengeren Wissenschaften stellte vor allen Dingen die Mathematik sich mit ihrer Lehre von der Perspektive in den Dienst der Malerei. Die perspektivischen Untersuchungen der gelehrten Baukünstler Brunelleschi und Alberti wurden in Mittelitalien vor allem von den Malern Paolo Uccello und Piero degli Franceschi weitergeführt, dessen „drei Bücher von der Perspektive" dann von dem Mathematiker Luca Pacioli mit einigen Zusätzen der Gelehrtenwelt übermittelt wurden. Der Naturwissenschaft aber entsprang die Erforschung der besten Bindemittel der Malerfarben.

Was zunächst die Technik der Wandmalerei betrifft, so ist deren Geschichte schwerlich so einfach, wie die Verfasser des „Cicerone", denen wir sonst so gern folgen, sie sich denken: „Bis

auf Giotto wurde, nach jetziger Ansicht, nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in fresco untermalt und a secco übermalt; erst um 1400 begann die Freskomalerei im eigentlichen Sinne." Ernst Berger behauptet, auf Cennini gestützt, daß sogar die italienischen Wandmaler des 15. Jahrhunderts ihre Fresken „zur Erzielung bestimmter Effekte" gelegentlich mit Öl retouchiert hätten; und von den italienischen Tafelmalern der Frührenaissance sagt er, sie „halten zwar noch an der reinen Tempera (mit Eigelb oder dem ganzen Ei, mit dem Saft junger Feigentriebe angerührt) fest, benutzen aber die Ölfarben zu Lasuren und beim Fertigmalen der Gewänder". Als Meister dieses gemischten Verfahrens werden in Florenz besonders Alesso Baldovinetti und die Pollajuoli genannt. Immerhin lassen die italienischen Schriftquellen keinen Zweifel daran, daß sie unter der Ölmalerei schlechthin die verbesserte Ölmalerei der Brüder van Eyck (S. 423) verstehen, und daß diese erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts teils von den Niederlanden aus (Justus von Gent; S. 429 und 430), teils über Sizilien durch Antonello da Messina in Italien eingeführt worden ist.

Daß die italienische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts im wesentlichen noch Temperamalerei ist, spricht sich den gleichzeitigen niederländischen Gemälden gegenüber, die man in Italien mit Entzücken sammelte, übrigens doch in ihrer ganzen noch härteren Zeichnung und Modellierung der Einzelgestalten und ihrer trockeneren Behandlung des Helldunkels der Binnenräume aus. Ein Bild von dem weichen malerischen Stimmungszauber des van Eyckschen Brautpaares Arnolfini von 1434 in London (S. 424 und 425) wäre in Italien in diesem Jahre noch unmöglich gewesen. Die Vorzüge der italienischen, wenigstens der toskanischen Gemälde bis auf Leonardo da Vinci lagen auf anderem Gebiete, lagen besonders in der greifbaren Durchbildung ihrer Einzelgestalten und in der architektonischen Stilisierung ihrer Gesamtanordnung, die das Vorherrschen senkrechter und wagerechter Linien in den Gruppen wie in der Landschaft bedingt, also in dem strengen Stilgefühl, das sie mit stärkstem Wirklichkeitsdrang zu vereinen wissen, und in der Fülle kräftiger und zarter, himmlischer und irdischer Empfindungen, mit denen sie ihre gestaltenfrohe Welt zu erfüllen verstehen.

Die Grundlage unserer heutigen Kenntnis der italienischen Malerei dieses Zeitraums bildet, nach Rumohrs und Gayes Forschungen, noch immer das großangelegte Werk von Crowe und Cavalcaselle (deutsch von Max Jordan). Selbständig weitergebaut auf diesem Boden haben in Italien besonders Forscher wie Milanesi und Venturi, in Deutschland Jakob Burckhardt, Bode, Woltmann, Janitschek und Schmarsow. Eine scheinbare Umwälzung brachten dann die Schriften des geistreichen Italieners Giovanni Morelli hervor, der in deutscher Sprache unter dem russischen Namen Lermolieff schrieb. Morelli war es vor allen Dingen darum zu tun, die Bilderkritik methodischer zu gestalten; und wenn manche Ergebnisse seiner Untersuchungen auch widerlegt worden sind, so haben mindestens ebenso viele sich doch als unwiderlegbar erwiesen. Am entschiedensten folgte in Italien Frizzoni, einer der besten Kenner der italienischen Malerei, den Spuren Morellis; und am engsten schlossen dann von England aus jüngere Forscher, wie Berenson, Löser und Cook, sich dieser Richtung an. Von italienischen Kunstgelehrten sind auf diesem Gebiete vor allem noch Corr. Ricci, Supino, Malaguzzi-Valeri und di Marzo, von den Franzosen Mantz, Müntz, Gruyer, Yriarte und Broussolle, von den Deutschen z. B. Seidlitz, Thode, Harck, Wickhoff, Mackowsky, Weisbach, Witting, Knapp, Brockhaus, Ulmann, Suida, Jacobsen, Steinmann, Warburg, Wingeroth und Siegfried Weber, denen wir wertvolle Einzeluntersuchungen verdanken, im Voraus zu nennen.

Da die meisten großen italienischen Flächenkünstler dieses Zeitraums Wandmaler und Tafelmaler zugleich sind, können und brauchen wir die Wandmalerei hier nicht, wie in der gleichzeitigen nordischen Kunstgeschichte, vorweg zu betrachten, müssen aber doch, um auch hier die aufsteigende Richtung einzuhalten, auf einige Nebenzweige der Malerei, soweit wir sie jetzt nicht der Geschichte des Kunstgewerbes überlassen dürfen, im voraus einen Blick werfen.

Daß die Glasmalerei, deren Zauberlicht auch die italienischen Kirchen durchglühte, vom Norden ausgegangen war, blieb den Italienern bewußt. Indessen hatte jener Antonio da Pisa, der 1395 das prächtige Fenster über der zweiten Südtür des Domes zu Florenz geschaffen (S. 380), doch schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Abhandlung über die Glasmalerei geschrieben, über die Bruck berichtet hat; und den älteren Teil des schönen, mit strahlenden Propheten und Heiligen geschmückten Chorfensters in S. Domenico zu Perugia, das später, wie Manzoni dartut, der bekannte Maler Bonfigli und andere vollendeten, hat schon 1411 ein einheimischer Meister namens Bartolommeo di Pietro geschaffen. Im übrigen übernahm Toskana im 15. Jahrhundert auch auf diesem Gebiete die Führung. Besonders Florenz, Lucca und Arezzo waren Mittelpunkte der Glasmalerei. In Florenz zeichneten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die großen Bildhauer, wie Donatello und Ghiberti, denen der Maler Uccello sich anschloß, die Vorlagen für die farbigen Glasfenster des Domes. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber schmückte der bekannte Maler Filippino das Fenster der Strozzi-Kapelle in S. Maria Novella mit den lichtfreudigen Bildern der Madonna mit Johannes und Philippus. Zu geschlossenen Folgen von Glasgemälden, die die ganzen Kirchen mit einheitlichem Farbenglanz erfüllt, daher aber auch ihren Freskenschmuck benachteiligt hätten, kam es jedoch in den italienischen noch seltener als in den nordischen Kirchen.

Wie die Fenster der Kirchen mit Glasmosaik, schmückten ihre Fußböden sich hier und da mit köstlichem, großgeschnittenem farbigen Marmormosaik. Die Dome von Siena und Lucca gingen auf diesem Gebiete voran. Die Entwickelungsgeschichte dieser Technik läßt sich besonders im Dom von Siena aus dem 14. Jahrhundert heraus verfolgen. Anfangs nur schwarz und weiß gehalten, nahmen diese marmornen Flächendarstellungen zuerst im Bei- und Zierwerk gelbe, rote und graue Zutaten auf, bis das 16. Jahrhundert mit den eingelegten farbigen Marmorstücken wirklich zu modellieren lernte. Zu den schönsten und stilvollsten Stücken des 15. Jahrhunderts gehören hier die Fußbodenbilder mit den Darstellungen aus dem Alten Testament im rechten und mit den Darstellungen aus dem Neuen Testament im linken Querschiff. Als Ganzes aber gehört dieser Fußboden, dem sich im Mittelschiff des Doms zu Lucca besonders das „Urteil Salomonis" anreiht, zu den Wundern der Kunstgeschichte.

Den Marmorintarsien dieser Fußböden schließen sich die Holzintarsien der italienischen Schreinerei an: die Kunst der Flächendarstellungen in eingelegter Arbeit aus verschieden farbigen oder verschieden gebeizten Holzstücken. Entstammten die Meister dieser Kunst zunächst auch den Kreisen der Architekten und Bildhauer (S. 551 und 569), so gehört sie doch zur angewandten Malerei. Besonders die Rückwände von Chorgestühlen, Türen, Sakristeischränke und Truhen (Cassoni) wurden in dieser Technik geschmückt. Dargestellt sind Verzierungen jeder Art, Blatt- und Rankenwerk, Putten und Tiere, allegorische und Heiligengestalten, manchmal sogar ganze Geschichten, vorzugsweise aber perspektivische Ansichten von Straßen und Gebäuden, ja wirkliche Landschaften, von denen nach Vasari diese Kunstgattung sogar ausgegangen wäre. Die Entwickelungsgeschichte des Stillebens, der Architektur- und der Landschaftsmalerei als selbständiger Kunstzweige setzt in dieser unscheinbaren Technik ein. Von Mittelitalien scheint die

Intarsienkunst ausgegangen zu sein. In Siena, wo der Fußboden des Doms bereits in seinen Marmormosaiken prangte, waren Domenico di Niccolò und seine Nachfolger Antonio und Pietro del Minella zu Hause, die zwischen 1431 und 1441 die schönen ornamentalen und figürlichen Intarsien der Chorstühle des Doms von Orvieto vollendeten. In Florenz waren so angesehene Meister wie Giuliano und Benedetto da Majano und Giuliano da Sangallo, denen sich Francesco di Giovanni, genannt il Francione, Baccio Pontelli und viele andere anschlossen, die Hauptförderer der Intarsienkunst. Für Pisa hat Supino ihre Meister zusammengestellt; für die meisten übrigen Städte genügen die Ausführungen in Burckhardts „Cicerone". Hervorgehoben seien in Florenz das feinfühlige Getäfel Giulianos da Sangallo in der neuen Domsakristei und die prächtigen Intarsien Giovanni di Micheles in der Sakristei von S. Croce, in Pisa die schönen Gestalten der Propheten, der Künste und der Tugenden von Giuliano da Majano, Francione und Pontelli (1470—77) und die baulichen Ansichten, Gerätschaften, Stilleben und Tierbilder von Domenico di Mariotto (1478—1515) auf verschiedenen Gestühlen des Domes.

Mehr der Pinselmalerei nähern sich die Nebenzweige der Flächenkunst, die mit dem Buchgewerbe zusammenhängen. Daß das Land Dantes und Petrarcas, die das neue Zeitalter vorbereitet hatten, einen Heißhunger nach Büchern hatte, versteht sich von selbst; und da die Buchdruckerkunst in Italien erst etwas später eingeführt wurde als im Norden, ist es auch erklärlich, daß die geschriebenen Bücher hier während dieses ganzen Zeitraums noch eine Hauptrolle spielten. Große Bibliotheken geschriebener und prächtig ausgestatteter Bücher hatten die Päpste und Kardinäle in Rom, hatten in noch reicherem Maße die Medici in Florenz, die Montefeltre in Urbino, die Visconti und Sforza im Kastell zu Pavia, die Gonzaga zu Mantua, die Este zu Ferrara, aber auch die Aragonesen in Neapel und Matthias Corvinus in Ofen zusammengebracht. Größeren Bibliotheken einverleibt, haben manche dieser Büchereien sich erhalten; und die Chorbüchersammlungen der Kirchen und Klöster von Florenz, Siena, Perugia, Bologna und Ferrara bieten willkommene Ergänzungen zu ihren Schätzen.

Für Toskana und Mittelitalien war die florentinische Schule der Handschriftenmalerei maßgebend. Der herben ersten Frührenaissance (zwischen 1447 und 1454) gehören die Bilder zu Silius Italicus' „Punischem Krieg" in der Markusbibliothek zu Venedig an, die Vasari irrtümlich auf Attavante zurückführte. Im vollen Fahrwasser der Renaissance aber segeln namentlich zwei florentinische Buchmaler des 15. Jahrhunderts, deren bessere Kenntnis wir Milanesi verdanken: Gherardo di Giovanni oder del Fora (1445—97) und Attavante degli Attavanti (1455 bis nach 1520). Von Gherardos zahlreichen Werken hat sich in der Laurenziana-Bibliothek zu Florenz z. B. eines der vier großen Meßbücher erhalten, deren Herstellung er 1492 mit seinem Bruder Monte del Fora übernahm. Die anmutige „Verkündigung" über dem Textanfang und weiterhin die „Kreuzigung" und die „Beweinung Christi" gehören zu den Hauptbildern dieses Buches, die der Kraft ihrer Farbenharmonie nach fast überflorentinisch erscheinen. Attavante aber, der als „der König der italienischen Miniaturenmaler" bezeichnet worden, verdankt seinen Ruhm der Reinheit seiner Umrisse, der Klarheit seiner Pinselführung, der Feinheit des Ausdrucks seiner Köpfe und dem zierlichen Reichtum seiner aus Blattarabesken, nackten Knäblein und Rähmchen mit Halbfiguren zusammengesetzten Bildränder. Mehr als zwanzig Bände seiner Hand haben sich erhalten, von denen zunächst die für Matthias Corvinus ausgemalten Meßbücher von 1485 in der Königl. Bibliothek zu Brüssel und von 1488 im Vatikan zu Rom genannt seien. In der berühmten

urbinatischen Bibel des Vatikans (1476—80) hat Hermanin die Bilder Attavantes aus denen seiner Gehilfen ausgeschieden. Aber auch in der Königl. Hofbibliothek zu Wien, im Nationalmuseum zu Budapest und in der Trivulziana zu Mailand liegen feine Werke des Meisters.

Von den gemalten Bildern der geschriebenen zu den in Holz geschnittenen Bildern der gedruckten Bücher fanden die Italiener, wie Lippmann und Kristeller gezeigt haben, erst an der Hand eingewanderter deutscher Drucker und Formschneider den Weg. Als Vorläufer der florentinischen Holzschnitte erscheinen die der „Meditationes" des Kardinals Turrecremata, die der Mainzer Johannes Neumeister 1479 in Foligno druckte; das erste mit Holzschnitten versehene Buch, das in Florenz selbst erschien, waren die Gedichte des Jacopone de Todi, die 1490 von dem Florentiner Buonaccorsi gedruckt wurden. Wunderzart und echt florentinisch in der Formensprache ist hier der Holzschnitt, der den Dichter knieend vor der von Engeln herabgetragenen Madonna zeigt. Einen eigenartigen Holzschnittstil zeigen dann die von 1491 bis 1508 in Florenz gedruckten Werke. Die figürlichen Darstellungen sind in Umrissen mit spärlicher Innenzeichnung gegeben; große Teile des Bodens und des Hintergrundes, von dem sie sich abheben, aber sind mit schwarzer Parallelschraffierung bedeckt, aus der die einzelnen Pflanzen, Steine und Baumstämme sich wieder weiß hervorheben. Zu den schönsten Werken dieses Stils gehören Cessoles „Schachspiel", das 1493 von Antonio Miscomini mit Holzschnitten versehen wurde, und das „Quadrireggio" des Federigo Frezzi von 1508, dessen anmutige Holzschnitte von reiffster florentinischer Formensprache den Verfasser durch die vier Reiche der Liebe, des Teufels, des Lasters und der Tugend begleiten.

Der Kupferstich aber ist auch in Italien die einzige Gattung der Flächenkleinkunst, die es an innerer Bedeutung mit der Großmalerei aufnehmen kann. Offenbar ist diese Kunst auch hier aus den Kreisen der Goldschmiede hervorgegangen, die gewohnt waren, Metallplatten mit eingravierten, in den Linien mit eingeschmolzenem Metallkitt (Niello) ausgefüllten Zeichnungen zu versehen; und offenbar kann man, wie Kristeller gezeigt hat, das Niello, dessen Zeichnungen nicht zum Abdruck bestimmt waren, auch hier als eine Vorstufe des Kupferstichs ansehen, nicht aber die Probeabzüge niellierter Metallzeichnungen, zu denen die Goldschmiede erst übergingen, als der Kupferstich den Weg dazu gezeigt hatte. Als Hauptmeister des Niello im 15. Jahrhundert galt der Florentiner Maso Finiguerra (geb. 1426), den wir deshalb aber nicht einmal für Italien mit Vasari als Erfinder des Kupferstichs ansehen dürfen. Als schönstes erhaltenes Niello gilt die Kußtafel mit der Darstellung der Krönung der Jungfrau (um 1455) im Nationalmuseum zu Florenz, von der das Pariser Kupferstichkabinett einen Papierabzug besitzt. Die ältesten florentinischen Kupferstiche aber, die einen flotten Zeichenstil mit geringer Parallelschraffierung in der strengen florentinischen Formensprache der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigen, gehören schon den zwischen 1440 und 1450 liegenden Jahren an. Besonders wichtige Blätter dieser Art sind der Profilkopf einer reichgekleideten Frau im Berliner, der „Zauberer Virgil" im Dresdner und der „Liebesbrunnen" im Pariser Kupferstichkabinett. Das Blatt mit dem Tode des Märtyrers Petrus im British Museum aber steht schon im Übergang zu dem malerischeren Stil, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz aufkam. Die frühesten Kupferstiche dieses Stils befinden sich in dem 1477 in Florenz gedruckten Buche „Il Monte de Sancto Dio". Als frühester Meister der reifen florentinischen Stecherkunst gilt Baccio Baldini, der freilich urkundlich nicht nachgewiesen worden ist. Man nimmt an, daß er nach den Vorlagen von Meistern der Großmalerei gearbeitet habe, zu deren Betrachtung wir nunmehr übergehen.

Florenz stellte sich um 1400 auch in der Großmalerei entschlossen an die Spitze der Renaissancebewegung. Von den Übergangsmeistern, die noch im vollen 14. Jahrhundert geboren wurden, nehmen besonders der Kamaldulensermönch Lorenzo Monaco, der Dominikanerbruder Fra Giovanni Angelico und der vom Goldschmiedehandwerk ausgegangene Meister Masolino unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Piero di Giovanni, als Kamaldulensermönch Don Lorenzo Monaco genannt (um 1370—1425), wurzelt noch im Boden der florentinischen und sienesischen Meister des Trecento. Daß er Sienese von Geburt gewesen, wie Osvald Siren, der ihm ein Buch gewidmet hat, annimmt, ist nicht erwiesen. Von seinen Fresken stehen die der Klosterkirche S. Maria degli Angeli zu Florenz am gotischen Anfang, stehen die der Cappella Bartolini in S. Trinità zu Florenz am freieren, aber immer noch befangenen Ende seiner Entwickelung. Handschriftenbilder seiner Hand, die sich in lichten Farben vom Goldgrund abheben, besitzen die Laurenziana und das Nationalmuseum zu Florenz. Von seinen zahlreichen, anmutigen Tafelbildern hat er nur die „Krönung der Jungfrau" von 1413 in den Uffizien zu Florenz mit seinem Namen bezeichnet; am reifsten ist seine „Verkündigung" in S. Trinità zu Florenz. Seine langen, gebeugten Gestalten stehen anfangs noch raumlos auf goldenem Grunde; nur allmählich nimmt sein Wirklichkeitssinn zu; aber in seinen Köpfen regt sich sofort ein neues, im seelischen Ausdruck bedeutsames Eigenleben.

Auf ähnlichem Boden wie Lorenzo Monaco erwuchs Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455), der in seiner Art zu den Großmeistern der Kunstgeschichte gehört. Seinem frommen Mönchsberufe entsprechend, ist er der Maler des Erdenwallens des Heilands und der Herrlichkeiten des Himmels. Seligen Herzens und offenen Auges blickt er in den Himmel seiner Kirche, und wunderbar klar und anmutig weiß er die seelisch erschauten heiligen Vorgänge und göttlichen Gestalten in reinen, wenn auch noch befangenen Formen, in schönen, rhythmisch bewegten Gruppen und in leuchtenden, vorzugsweise von Rosenrot, Himmelblau und Gold getragenen Farbenakkorden auf die Fläche der Wände und Tafeln zu bannen, deren Ausschmückung ihm aufgetragen wurde. Schlanke, zarte, edle Typen mit länglichen Köpfen, geraden Nasen, hohen Brauen bevorzugt der Meister; in lange, schlicht und vornehm fließende Gewandungen hüllt er seine Gestalten; durch ruhige, gemessene, aber von innen heraus beseelte und daher doch immer anschauliche Bewegungen läßt er sie zu uns reden. Gern glauben wir, daß Fra Angelico im Kloster zunächst auf dem Gebiete der Handschriftenmalerei, der eigentlichen Klosterkunst, beschäftigt wurde. Erinnern doch auch seine ältesten bekannten Tafelbilder, wie die drei Reliquienschreintafeln im Kloster San Marco zu Florenz, noch deutlich genug an die Miniaturmalerei. Auch als Tafelmaler aber begann er als Goldgrundgotiker, um als florentinischer Frührenaissancemaler zu enden. Die Wandlung vollzog sich, wie besonders Wingenroth und Rothes gezeigt haben, allmählich in den Umrahmungen seiner Bilder, in den mitdargestellten Baulichkeiten und Landschaften, aber auch in den Umrissen und Zügen seiner Gestalten, ja, was wir hinzufügen, selbst im Helldunkel seiner Färbung. Nur seine Heiligenscheine bleiben immer unperspektivische Scheiben.

Gleich in den Madonnenbildern des Meisters aber läßt die Entwickelung sich auch an der zunehmenden Individualisierung des jungfräulichen Typus, an der allmählichen Entkleidung des Christuskindes, an der wachsenden Beweglichkeit der zur Seite aufgestellten Heiligen verfolgen. Die berühmte „Madonna der Flachshändler" von 1433 in den Uffizien zu Florenz, die besonders durch die köstlichen langbekleideten musizierenden Engel in ihrer Umrahmung ausgezeichnet ist, steht in allen Beziehungen noch auf dem Boden der alten Zeit

Durch volle Renaissancearchitektur und leichtbewegte „heilige Unterhaltung" zeichnet sich die Freskomadonna zwischen acht Heiligen im Gange des Markusklosters zu Florenz aus. So frei wie nur irgend ein zeitgenössisches Bild, wenn auch schlichter und idealer als die der gleichzeitigen Realisten, aber erscheint Fra Angelicos Madonnenbild vom Hochaltar der Markuskirche (1438—39) in der Akademie zu Florenz. Vorn auf dem Fliesenboden knieen die Schutzheiligen der Medici; in wohlgeordneten Reihen umstehen Heilige und Engel den Renaissancethron der Jungfrau; und üppige Parkbäume, Tannen und Zypressen blicken zu beiden Seiten des Thrones aus dem Hintergrunde herüber.



Der Heiland als Pilger, zwei Dominikanermönchen begegnend. Wandgemälde von Fra Angelico da Fiesole im Kloster S. Marco zu Florenz. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 581.

Fra Angelicos schönste Gemälde der Krönung Marias befinden sich im Louvre zu Paris und in den Uffizien zu Florenz; und es bedarf auch hier keiner großen Einsicht, um zu erkennen, daß das Louvrebild, das die heilige Himmelshandlung unter einen gotischen Baldachin verlegt, älter ist als das Uffizienbild, das die Krönung auf Wolken in Flammenstrahlen darstellt. Wieviel Adel und Schönheit in den Heiligengestalten, wieviel Anmut und Festlichkeit in den tubenblasenden Engeln dieses Bildes! Die bekanntesten Weltgerichtsbilder Fra Angelicos aber befinden sich in der Akademie zu Florenz und im Berliner Museum. Unbeschreiblich anmutig ist der Paradieses-Reigentanz auf dem Florentiner, großartig ist der Anstieg der Seligen an der Hand von Engeln auf dem Berliner Bilde gestaltet.

Wie der Meister die Geschichten des Lebens und Sterbens des Heilandes auffaßte, zeigen vor allen Dingen seine Fresken im Markuskloster zu Florenz (1436—45), dessen Gänge, Höfe und Zellen er für die Nachwelt in ein stimmungsvolles Angelico-Museum verwandelt hat. Unter den zahlreichen Darstellungen der Kreuzigung, die er hier malte, ist die des



Taf. 49. Die Bekehrung des Kerkermeisters durch den heiligen Laurentius. Wandgemälde von Fra Angelico da Fiesole in der Kapelle Nikolaus' V. im Vatikan zu Rom.

Nach Originalkopie von Karl Otto in Rom.

Kapitelsaales, die die Hauptstützen der Kirche unter dem Kreuze versammelt zeigt, die mächtigste, aber auch die ergreifendste von allen. In einem der spitzen Wandbogen des Kreuzganges befindet sich das sinnige sinnbildliche Halbfigurenbild des Heilands, der sich zwei Dominikanermönchen als Pilger zugesellt (Abb. S. 580). Die letzten, räumlich am reifsten entwickelten Werke Angelicos aber ziehen uns nach Orvieto und Rom. Im Dom zu Orvieto schmückte er 1447, schon von seinem Schüler Benozzo Gozzoli unterstützt, zwei Kreuzgewölbe-Kappen über dem Altar der „Cappella nuova" mit dem Heiland im Engelchor und dem berühmten Prophetenchor, dem er die mächtigsten Gestalten gegeben, die seinem Pinsel entflossen. Im Vatikan zu Rom hatte er die niedergerissene „Sakramentskapelle" unter Eugen IV. und Nikolaus V. mit Geschichten aus dem Leben des Heilands bemalt, schmückte er aber zwischen 1447—50 die erhaltene Laurentiuskapelle mit Wandbildern, die seinen Schwanengesang bilden. Die obere Reihe schildert das Leben und Sterben des hl. Stephanus, die untere Reihe das Tun und Leiden des hl. Laurentius. Wie greifbar und doch wie stilvoll hat er die Verurteilung des hl. Laurentius, wie erschütternd und doch wie maßvoll hat er den Martertod des Heiligen auf dem Rost dargestellt, wie eindringlich und doch wie einfach auf demselben Bilde aber auch die Bekehrung des Kerkermeisters durch den Heiligen (Taf. 49), ehe er hinausgeführt wurde, veranschaulicht! Hier hat der Meister, kurz vor seinem Tode, den Anschluß an die Zeitrichtung im besten Sinne, wenn auch noch von leichter Befangenheit umhaucht, erreicht.


Zwei Gestalten aus Masaccios (nach anderen Masolinos) „Auferweckung der Tabitha" in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 582.

An Masolino von Florenz, den Vasari Masolino von Panicale nennt (1383—1447), knüpft die maßgebende florentinische Schule des 15. Jahrhunderts an. Wie Fra Angelico wuchs Masolino, der in manchen Beziehungen auch Lorenzo Monaco zur Voraussetzung hat, aus der späteren Giottoschule hervor. Wie in Fra Angelico, mit dem er manche Züge teilt, vollzieht sich in ihm der Übergang von der alten zur neuen Richtung. Doch blieb er sein Leben lang in der Mitte der Entwickelung stecken. Gleichwohl gehörte er zu den Meistern, die den Ruhm der florentinischen Kunst ins Ausland trugen. Wir finden ihn 1427 im Dienste des ungarischen Obergespans Filippo Scolari (Spano) in Ungarn; und wir finden ihn vorher oder nachher in Castiglione d'Olona, wo der Kardinal Branda damals seinen Palast und seine Kirche durch florentinische Baumeister, Bildhauer und Maler ausgestalten ließ. Das schöne Kirchenportal trägt die Jahreszahl 1428. Die Inschrift Masolinos aber tragen die Gemälde des Chorgewölbes, in dessen sechs spitzen Dreieckfeldern der Meister die Verkündigung, die heilige Vermählung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Himmelfahrt und die Krönung Marias in unentwickelter Formensprache, mit endlos langen, körperlosen Gestalten, aber in anmutigen Linien und frischen Farben darstellte. Von Masolino müssen aber auch die Fresken von 1435 im Baptisterium

neben der Kirche herrühren: die Evangelistengestalten an der Decke und die Bilder aus dem Leben Johannes' des Täufers an den Wänden. Sie erscheinen stilistisch als Weiterbildungen der Fresken jenes Chorgewölbes und gehen in der realistisch-räumlichen Richtung ein gutes Stück über sie hinaus, ohne jedoch zur vollen Freiheit der körperlichen und perspektivischen Durchbildung hindurchzudringen. Wir brauchten uns mit Masolino daher nicht weiter zu befassen, wenn Vasari nicht glaubhaft berichtete, daß er der Lehrer des großen Neuerers Masaccio gewesen und mit ihm in der Brancacci-Kapelle der Carminekirche zu Florenz, der Hauptstätte der Wirksamkeit Masaccios, gearbeitet habe. Auf der Grundlage eines älteren Berichtes, nach dem Masaccio und Masolino in der Brancacci-Kapelle jeder die Hälfte der Bilder gemalt hätten, hatte Vasari, von den untergegangenen Decken- und Wandbogenbildern abgesehen, behauptet, zwei der Wandgemälde, nämlich 1) die Auferweckung der Tabitha (Abb. S. 581) und die Heilung der Krüppel, und 2) die Predigt des Petrus, rührten von Masolino her. Die spätere Forschung fügte als drittes noch den Sündenfall hinzu. Nicht dem Masolino, sondern dem Masaccio aber gab Vasari die vielgenannten Fresken in S. Clemente in Rom. Mit diesen Zuteilungen Vasaris haben die neueren Forscher, außer Knudtzon, sich nicht einverstanden erklärt. Die einen (Lübke) meinten, daß Vasari in beiden Fällen geirrt habe, daß Masolino zwar die Fresken in S. Clemente zu Rom, nicht aber die in der Kapelle Brancacci zu Florenz gemalt habe; die anderen vertreten die Ansicht, daß Vasari nur in bezug auf S. Clemente geirrt habe, daß also sowohl die Bilder dieser Kirche als die älteren der Brancacci-Kapelle von Masolino herrühren, und diese Ansicht, die schon Rumohr anbahnte, ist seither von einer Reihe der tüchtigsten Forscher (Woltmann, Wickhoff, Lermolieff-Morelli, Richter, Frizzoni, Berenson) weitergebildet worden. Noch andere aber vertreten die zuerst von Crowe und Cavalcaselle ausgeführte Auffassung, daß Vasari nur in bezug auf die Bilder der Brancacci-Kapelle geirrt habe, daß also nicht nur die Fresken in S. Clemente, sondern auch alle erhaltenen Fresken der Brancacci-Kapelle von Masaccio herrühren. Diesen Standpunkt hat auch der Verfasser dieses Buchs schon vor einem Vierteljahrhundert dreimal verteidigt; und er hat heute um so weniger Veranlassung, ihn aufzugeben, als auch Bode ihn im „Cicerone" vertritt und Schmarsow ihn vor kurzem gründlich gestützt hat. Unzweifelhaft stehen die altertümlicheren Bilder der Brancacci-Kapelle den Gemälden Masaccios näher als den beglaubigten Werken Masolinos, die, obgleich jünger als jene, einer früheren Entwickelungsstufe angehören.



Der Sündenfall. Gemälde Masaccios (nach anderen Masolinos) in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Nach Photographie von Alinari. Vgl. Text, S. 584.

Von den übrigen Bildern, die von der jüngeren Forschung Masolino zugeschrieben werden, können hier nur wenige genannt werden. Die unperspektivischen Alpenlandschaftsfresken im Branda-Palaste zu Castiglione, die Berenson Masolino zuschreibt, beweisen jedenfalls, daß schon die damalige Zeit in diesen Gegenden den Reiz landschaftlicher Naturbilder ihrer selbst willen dekorativ zu verwerten verstand. Die anmutige Madonna der Bremer Kunsthalle von 1423 schreiben auch wir Masolino zu. Das ernst-edle Fresko der Pietà im Dom zu Empoli dagegen scheint uns Masaccio näher zu stehen als Masolino. Wir teilen das Bestreben, alle einigermaßen guten Bilder auf die wenigen bekanntesten Namen des Zeitraums zu verteilen, dem sie angehören, überhaupt nicht.


Die Vertreibung aus dem Paradiese. Gemälde Masaccios in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 584.

Masaccio war nicht nur der Bahnbrecher der italienischen Frührenaissancemalerei, sondern auch der Führer der großen Hochrenaissancemeister, die über die Köpfe aller seiner Nachfolger hinweg an ihn wieder anknüpften. Eigentlich hieß er Tommaso di Ser Giovanni Guidi von Castel S. Giovanni; 1401 geboren, ist er schon 1428 gestorben, hat also sein 28stes Lebensjahr jedenfalls nicht vollendet. Er leuchtete seiner Zeit „wie ein Komet verschwindend, unendlich Licht mit seinem Licht verbindend". Stach seinen Zeitgenossen zunächst die unmittelbare räumliche und körperliche Wahrheit seiner reifen Darstellungen in die Augen, die den Licht- und Schattenfall nicht minder beherrschten als die Linienperspektive, so fallen der Nachwelt, die diese Äußerlichkeiten als selbstverständlich hinnimmt, vor allen Dingen die innere Wahrhaftigkeit und Großheit seiner Auffassung, der heilige, stille und doch feurige Ernst seiner Behandlung der heiligen Gestalten und Geschichten auf. Daß auch er nicht mit den Gesetzen der Perspektive im Kopfe geboren wurde, wie er z. B. erst in seinen letzten reifsten Werken die Heiligenscheine seiner Gestalten jeder Kopfhaltung entsprechend perspektivisch konstruierte, daß er vielmehr erst in kurzem, heißem Ringen den entscheidenden Sieg über den Standpunkt seines Lehrers erfochten, versteht sich von selbst. Seine Entwickelung zeigen schon die Bruchstücke seines späten Altarwerks von Pisa im Berliner Museum im Vergleich zu den Bruchstücken eines frühen Altars seiner Hand im Neapler Museum, die von anderen natürlich, Vasari entgegen, wieder Masolino zugeschrieben werden; und auch seine beiden erhaltenen größeren Einzelwerke spiegeln diese Entwickelung wider. Ernst, groß, feierlich, aber fast noch raumlos schaut sein noch in einen gotischen Rahmen eingespanntes Tafelbild der „heiligen Anna selbdritt" in der Akademie von Florenz uns an. Ganz in eine perspektivisch dargestellte Renaissancehalle aufgelöst, vor der die mächtigen Stiftergestalten knieen, aber erscheint die geistesmächtige und stilvolle Darstellung der Dreieinigkeit

auf Masaccios leider nur schlecht erhaltenem Wandgemälde in S. Maria Novella zu Florenz. Am besten läßt sich seine Stilentwickelung jedoch in den beiden großen Freskenfolgen in S. Clemente in Rom und in der Brancacci-Kapelle zu Florenz erkennen. In der Katharinenkapelle von S. Clemente zeigt die Wand zur Linken, den Fenstern gegenüber, lebendig erzählte und fein empfundene, aber noch recht raumlos wiedergegebene Vorgänge aus dem Leben der hl. Katharina, zeigt die Wand zur Rechten die Überbleibsel von Bildern aus der Legende des hl. Ambrosius, in denen sich bereits deutliche Fortschritte kundtun, zeigt die schmale Rückwand eine große, räumlich anschauliche Darstellung der Kreuzigung. Entzückend in ihrer milden Großartigkeit ist aber auch die Verkündigung über dem Außenbogen. In der Brancacci-Kapelle zu Florenz sind die erhaltenen Fresken aus der Petruslegende, die Filippino Lippi erst lange nach Masaccios Tode vollendete, in zwei Reihen übereinander angeordnet. Von den Bildern der Eingangspfeiler z. B. rühren die beiden unteren, Petrus im Gefängnis und seine Befreiung, von Filippino, die beiden oberen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, von Masaccio her. Im Sündenfall (Abb. S. 582) stehen Adam und Eva noch steif nebeneinander; und ihre Körperlichkeit ist, wenngleich sie die aller nackten Gestalten Masolinos übertrifft, noch etwas spröde. In der Vertreibung aus dem Paradiese (Abb. S. 583) aber ist nicht nur die Zeichnung und Modellierung des Nackten von reifster Fülle, sondern vereinigt die tiefste seelische Erregung sich auch mit der maßvoll lebendigsten Bewegung des Ausschreitens zur Flucht und der Gebärden der Scham. Man glaubt den Verzweiflungsschrei zu hören, der sich Evas Lippen entringt. Auch zwischen dem Bilde der Erweckung der Tabitha, das dem Stil Masolinos im Baptisterium zu Castiglione immerhin noch nahe steht, und dem Zinsgroschenbilde, das in der freien, breiten Symmetrie seiner Anordnung und der Großartigkeit seiner Charaktere im ganzen 15. Jahrhundert nicht wieder erreicht worden ist, liegt eine gewaltige Entwickelung; zwischen dem Petrus, der predigt, und dem Petrus, der tauft, aber ist der Unterschied nicht so groß, wie man ihn macht, wenngleich die Gruppen der nackten Täuflinge mit dem berühmten Frierenden in ihrer Mitte an sich wieder zu den lebendigsten Leistungen der Malerei aller Zeiten gehört. Am eindrucksvollsten in seiner stillen, majestätischen Wucht ist vielleicht der Vorgang geschildert, wie Petrus und Johannes, ohne ihn anzusehen, an den Kranken vorüberschreiten, die ihr Schatten heilt (Abb. oben). Überall richtet Masaccio seinen Blick aufs Große und Ganze. Alle überflüssigen Nebenfiguren, alle unnötigen Gewandfalten, alles ablenkende Beiwerk verschmäht er. Mächtige



Petrus und Johannes heilen Kranke durch ihre Schatten. Gemälde Masaccios in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Gestalten mit großgeschnittenen, ausdrucksvollen Köpfen schließen sich wie von selbst zu übersichtlichen, wohl abgewogenen Gruppen zusammen. Die Isokephalie (Anordnung der Gestalten mit gleicher Kopfhöhe) des Zinsgroschenbildes blieb maßgebend für ein Jahrhundert.

Neben Masaccio entwickelten sich einige andere bahnbrechende florentinische Meister der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der älteste von ihnen, Andrea del Castagno (um 1390 bis 1457), war ein unmittelbarer Schüler der Natur, der die Gestalten, die er ihr entlehnte, mit kräftigem, leidenschaftlichem, beinahe gewalttätigem Leben erfüllte. Seine Fresken, von denen die meisten in das Museo di S. Apollonia zu Florenz übertragen worden, wirkten wie eine neue, packende Kunstoffenbarung. Das Abendmahl, die Kreuzigung, die Grablegung, die Auferstehung, wie eindringlich, wie neu, wie pathetisch jedes einzelne Bild! Die Gestalten der Helden, der Dichter, der Frauen, wie erschreckend fast die Wahrheit, mit der sie uns entgegentreten; und doch, welch ein Prachtmensch z. B. dieser italienische Ungar „Filippo Spano“ (Abb. nebenstehend), der Masolino nach Ofen berufen hatte! Nichts als gemalte Plastik aber ist Andreas lebendiges, grau in grau auf blauem Grund gemaltes Reiterbild des Niccolò da Tolentino von 1456 im Dom zu Florenz. Paolo Uccello (1397 bis 1475), der Meister des zwanzig Jahre älteren, noch in steiferer Profilstellung gehaltenen, grün-grau auf rotem Grund gemalten Reiterbildes des John Hawkwood im Dom zu Florenz (Abb. S. 586), ging im übrigen andere Wege als Castagno. Er gilt als einer der wissenschaftlichen Begründer der Perspektive. In der Praxis aber scheinen seine grün in grau gemalten alttestamentlichen Darstellungen in Chiostro verde bei S. Maria Novella, scheint namentlich das vielgenannte Gemälde der Sündflut das Ganze über dem Einzelnen aus den Augen verloren zu haben; und dasselbe darf man wohl von seinen großen Schlachtenbildern aus dem Palazzo Medici sagen, die sich in den Uffizien zu Florenz, im Louvre zu Paris und in der Nationalgalerie zu London befinden. Am genießbarsten tritt er uns in seiner Breittafel mit fünf Bildnissen im Louvre und in dem phantasievollen sechsszenigen Bilde des Monstranzenraubes in der Galerie zu Urbino entgegen, dem Cavalcaselle und Loeser noch einige ähnliche Bilder anreihen, die weltliche Stoffe mit landschaftlicher Stimmung ausstatten.



Filippo Spano. Gemälde Andrea del Castagnos im Museo di S. Apollonia zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Als dritter im Bunde wird Domenico Veneziano (nach 1400—1461) genannt, ein Meister, der, nach seiner „Santa conversazione“ in den Uffizien, von deren Predella (Sockel, Staffel) sich ein Stück in der Berliner Galerie befindet, und nach seinem Fresko in S. Croce zu Florenz, das den Täufer und den hl. Franz darstellt, zu urteilen, eine große Leuchtkraft seiner Firnisfarben mit herber, aber anmutiger Formensprache zu verbinden verstand. Vielleicht gehört ihm auch das Brustbild eines Jünglings mit roter Kappe in der Münchener Pinakothek.

Älter noch als diese Meister war Giuliano Pesello (1367—1447), der wegen seiner kleinen Bilder an Bücherkisten und Brauttruhen (Cassoni), die Reiterschlachten und andere weltliche Stoffe behandelten, gelobt und wegen seiner Versuche mit Firnisfarben genannt wird.



Reiterdenkmal des John Hawkwood. Gemälde Paolo Uccellos im Dom zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 585.

Schon ganz dem neuen Jahrhundert aber entstammt Fra Filippo Lippi (um 1406 bis 1469), der einflußreiche, weltfroh veranlagte Kamaldulensermönch, der dieselben Stoffe wie Fra Angelico bevorzugt, aber sich nicht wie dieser zum Himmel emporschwingt, um das dort Erschaute zu malen, sondern den Himmel zur Erde herabholt, um ihn zu vermenschlichen. Er zuerst stattet die heiligsten Gestalten mit völlig irdischen, realistisch menschlichen Zügen aus, wobei er in seiner reifen Zeit merkwürdig kurze, fast viereckige Kopftypen mit kleiner Nase und sinnlich breitem Munde schafft. Auch in der Verkürzung seiner Gestalten, in der perspektivischen Raumvertiefung und in der Anwendung baulicher Renaissanceformen gehört er zu den Modernen seiner Zeit; und die lichte, heitere Färbung, die er über seine Bilder ausgießt, verleihen ihnen einen Anhauch heller Festfreude. Vasari sagt, Lippi sei ein Schüler Masaccios gewesen; vielleicht war er anfangs schon dessen Mitschüler bei Masolino. Auch Lorenzo Monaco hat er gekannt. Holdselig und innig sind noch seine frühen Bilder der „Anbetung des Kindes“ und der „Verkündigung“, wie die der Berliner Galerie und der Münchener Pinakothek; und doch ist auch schon über diese Werke jene Fülle von Einzelleben ausgegossen, die der Meister liebt. Die Blumen und Kräuter des Vordergrundes führt er so sorgfältig aus wie die nordischen Meister. Ausgebildet ist sein weltlicher Stil in dem großartigen Gemälde von 1438 im Louvre zu Paris, das die Madonna, von liebenswürdigen Engelgestalten und knieenden Heiligen umringt, in ihrem Thronsaal stehend zeigt; charakteristisch tritt dieser Stil in dem schönen Madonnenrundbild des Palazzo Pitti hervor, in dessen Hintergrund die Wochenstube der heiligen Elisabeth und die Vorgänge auf der Straße in bürgerlicher Natürlichkeit geschildert sind; am eigenartigsten aber erscheint er 1441 in dem großen Breitbilde der Akademie zu Florenz, das die Krönung Mariä in großem irdischen Prachtraume mit einer Fülle bekränzter Engel und lebenswahrer Heiligen von individuellster

Kopfform, aber auch mit dem sprechenden Selbstbildnis des Meisters darstellt. Die beiden großen Freskowerke, die Fra Filippo Lippi gegen Ende seines Lebens geschaffen, die lebensvollen Wandgemälde mit den Geschichten Johannes' des Täufers und des hl. Stephanus (1456—64) im Chor des Domes von Prato und die hoheitvollen Gemälde des Todes und der Krönung Mariä in der Chornische des Domes von Spoleto (1466—69), verbinden den großen Sinn Masaccios mit gesteigertem Sonderleben der einzelnen Gestalten und Gegenstände. Darstellungen wie der Tanz der Salome in Prato lassen an Anschaulichkeit alles hinter sich, was die „Historienmalerei" bis dahin geschaffen hatte, und Gemälde wie die Klage am Leichnam des hl. Stephanus wurden durch die zahlreichen Zeitgenossen, die in leibhaftiger Bildnisgestalt (Abb. unten) zu beiden Seiten der Bahre in einer frühchristlichen Prachtkirche angeordnet sind, vorbildlich für die ganze weitere Entwickelung dieser Kunst.

Zu dem florentinischen Künstlergeschlecht der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört auch Francesco Pesello, genannt Pesellino (1422—57), der Enkel jenes Giuliano Pesello (S. 586), dessen Richtung er zur Vollendung brachte. Pesellino war der Hauptvertreter der florentinischen Truhen- und Predellenmalerei seiner Zeit, zugleich aber, wie Weisbach ausgeführt hat, ein Vertreter der „Romantik" der italienischen Frührenaissance, die die Welt der mittelalterlichen Helden- und Minnepoesie mit moderner Empfindsamkeit beseelte. Daß seine Anfänge bei Fra Angelico liegen, zeigen z. B. die Predellen aus dem Leben der hl. Cosmas und Damianus zu Fra Angelicos Hochaltar von S. Marco, jetzt in der Akademie zu Florenz; seine Anknüpfung an Fra Filippo beginnt erst in den Predellen von Lippis Altarbild der Medicikapelle in S. Croce, jetzt in derselben Sammlung. Den späteren Stil Pesellinos aber verraten z. B. seine beiden Cassonenbilder mit Darstellungen der sieben Tugenden und der sieben Künste in der Sammlung Wittgenstein in Wien und seine beiden prächtigen Cassonentafeln mit der Geschichte Davids bei Lord Wantage im Lockinge House in England: phantasievoll empfundene, malerisch hingesetzte Schöpfungen, die den besten Begriff von dem Wollen und Können dieser „romantischen Schule" geben.



Ein Bildniskopf Filippo Lippis von den Fresken im Dom zu Prato. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Endlich reiht noch Benozzo Gozzoli (1420—98) sich dem Siebengestirn der älteren florentinischen Frührenaissancemaler an. Wenn nicht Schüler Fra Angelicos, war er doch sicher dessen Gehilfe in Orvieto und Rom; auf seine Entwickelung hat aber offenbar auch Giuliano Peselli entscheidend eingewirkt. Eine Fülle anmutiger, irdischer Gestalten liebt er mit leichter Hand in der Greifbarkeit (Berensons „tactile values"), die die Zeit verlangte, zu großen Wandbildern heiligen Inhalts, aber erdenfreudigen Geistes zu vereinigen. Im Anschluß an seine ersten selbständigen Freskenfolgen, die noch innig beseelten Darstellungen aus dem Leben des hl. Franz, die er seit 1452 im Chor von S. Francisco zu Montefalco schuf, entstand das Altarbild mit der „heiligen Unterhaltung" von 1456 in der Galerie zu Perugia. Zwischen 1459 und 1463 führte er seine weltlich frischen, aber schon leereren Fresken in der Kapelle des Palazzo Medici (jetzt Riccardi) aus: die liebreizenden Engelchöre

und den mächtigen, lebensprühenden Zug der heiligen drei Könige durch eine hohe, noch ziemlich herkömmliche, aber anschauliche Landschaft, einen prächtigen Zug florentinischer Bildnisgestalten zu Roß und zu Fuß (Taf. 50). Dann folgten (1463—67) die großen Fresken aus dem Leben des hl. Augustinus in S. Agostino zu S. Gimignano; endlich die 24 großen Wandgemälde mit den Geschichten des Alten Testaments (1469—85) im Campo Santo zu Pisa. Um den Geist der Geschichten, die er darstellt, ist es Benozzo hier weniger zu tun als um die Entfaltung eines reichen Lebensinhalts in zahlreichen, mannigfaltig bewegten bildnisartigen Gestalten vor prächtigen Gebäuden, Gärten und Landschaften.



Sandro Botticellis „Magnifikat" in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 589.

An Castagno und an Domenico Veneziano knüpft **Alesso Baldovinetti** (1427—99) an, ein schulbildender Meister, der besonders die Technik der Firnismalerei entwickelte, mit der er sogar seine Fresken vollendete, auch die landschaftliche Perspektive zu verbessern strebte, uns aber mit seinen eigenen Schöpfungen, wie dem Wandbild der Anbetung der Hirten von 1460 im Vorhofe der Annunziata-Kirche und den erst 1497 vollendeten alttestamentlichen Darstellungen im Chor der Trinitatiskirche zu Florenz, hart und derb entgegentritt.

Aus Filippo Lippis Schule aber wuchs zunächst **Sandro Filipepi**, genannt **Botticelli** (1446—1510), hervor, der ausgesprochene Lieblingsmaler des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts. Seine frühen Bilder, wie die anmutige Madonna im Louvre zu Paris, stehen auf dem Boden Fra Filippos. Beziehungen zu den Pollajuoli und Verrocchio, auf die wir zurückkommen, treten besonders in den packenden Bildern aus der Geschichte der Judith in den Uffizien zu Florenz und in dem hl. Sebastian von 1473 in der Berliner Galerie hervor.



Taf. 50. Der Zug der heiligen drei Könige. Wandgemälde Benozzo Gozzolis in der Kapelle des Palazzo Riccardi zu Florenz. *Nach den Veröffentlichungen der Arundel Society, 188[illegible], I.*

Bald aber fand Botticelli sich selbst. Der Typus seiner länglich runden, von prächtiger Lockenfülle umwallten Frauen- und Jünglingsköpfe mit leicht betonten Backenknochen, schön entwickeltem Kinn, stumpfer Nase, starken Lidern, hochgeschwungenen Brauen und hold geschwellten Lippen ist unvergeßlich: keusch mit einem Hauch von Sinnlichkeit, individuell mit einem Anflug von Ewiggültigkeit. Voll ausgeprägt erscheint dieser Typus in dem Rundbild der Madonna mit den Engeln, die sie krönen, dem sogenannten „Magnifikat" in den Uffizien zu Florenz (Abb. S. 588). Dazu die Feinheit seiner Landschaftsfernen, die Üppigkeit der Fruchtbäume und Blütenbüsche seiner Landschaftsnähen, die uns schon in seiner herrlichen Madonna zwischen den beiden Johannes in der Berliner Galerie berauschen; und dazu die Pracht seiner Baulichkeiten, wie sie sich z. B. in der großen thronenden Madonna mit sechs Heiligen und vier Engeln in der Akademie zu Florenz ausspricht. Jedes dieser Bilder ist zugleich ein Gedicht. In seiner späteren Zeit liebte er starke, leidenschaftliche, ja hastige Bewegungen, die, da er ihre Motive anatomisch nicht völlig beherrschte, keineswegs immer glücklich, köstlich aber doch z. B. auf dem Bilde der Anbetung des Kindes vom Jahre 1500 in der Londoner Nationalgalerie herauskommen, das das Entzücken der Engel im Himmel und auf Erden über die Menschwerdung Christi in stürmischen Tänzen und Umarmungen darstellt.



Sandro Botticellis „Schaumgeborene" in der Akademie zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 590.

Auf der Höhe seines Lebens (1481—83) schuf Botticelli die einzigen umfangreichen Fresken, die er ausführte. Papst Sixtus IV. ließ seine Kapelle im Vatikan in diesen Jahren von einigen der bedeutendsten florentinischen und umbrischen Meister mit Wandgemälden aus dem Alten und dem Neuen Testamente schmücken. Die florentinischen Künstler hatten das Übergewicht. Von den zwölf breiten figurenreichen Gemälden der Langwände,

in denen noch immer verschiedene Vorgänge durch die gleiche landschaftliche Einheit zusammengefaßt werden, gehen nicht weniger als drei, das Leben des Moses, die Vernichtung der Rotte Korah und das Reinigungsopfer des Aussätzigen, auf Botticelli zurück. Sein ganzes Können, sein ganzes Empfinden wandte der Meister an diese großen Schöpfungen, deren einzelne Gruppen und Gestalten eine unbeschreibliche Fülle von charaktervoller Schönheit und Anmut ausstrahlen. Von den köstlichen, strengen Profilbildnissen der florentinischen Schule dieser Zeit, die schwer auf bestimmte Künstler zurückzuführen sind, stehen ihm wenigstens das des Giuliano de' Medici in der Berliner Galerie und das eines blonden Mädchens im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. so nahe, daß wir sie ihm lassen können.

Daß Botticelli aber ein großer Dichter war, zeigt er in seinen eigenartig ergreifenden Phantasieschöpfungen. Die „Ausgestoßene" beim Fürsten Pallavicini in Rom, ein junges Weib, das vor verschlossener Palastpforte im Hemd auf der Steinbank sitzt und ihr Antlitz in beide Hände birgt, wirkt schlagend „modern". Pallas Athene, im Begriff, einen wilden Kentauren auf Schleichwegen abzufangen, ein Bild des Palazzo Pitti, könnte fast, wie es ist, von Böcklin entworfen sein. Dann „Mars und Venus" in der Londoner Galerie, die „Verleumdung des Apelles" und die goldhaarige Schaumgeborene (Abb. S. 589) auf dem Muschelnachen in den Uffizien zu Florenz; vor allen Dingen aber die einzige Frühlingsallegorie in der Akademie zu Florenz, das Urbild unzähliger ähnlicher Phantasiedarstellungen, angeregt durch ein Gedicht Polizianos, ausgeführt mit dem ganzen märchenhaften Zauber, über den Botticelli verfügte. Die üppige Vordergrundslandschaft und die köstlichen Gestalten in durchsichtigen Gewändern sind gerade hier zu unauflöslicher Einheit malerisch verbunden.

Botticellis Zeichnungen zu Dantes „Göttlicher Komödie" im Berliner Kupferstichkabinett zeigen ihn vollends als Dichter-Maler und Maler-Dichter. Auch von seinen Kupferstichen, die jener Baldini (S. 578) ausgeführt haben soll, kommen zunächst die 19 Stiche zu der florentinischen Dante-Ausgabe von 1482 in Betracht. Man sieht, Botticelli gehörte zu den vielseitig gebildeten Frührenaissancemeistern, deren Phantasie Christliches und Heidnisches, Antikes und Mittelalterliches mit modernem Empfindungsleben auszustatten wagte.

Von Botticellis Schülern brachte es besonders **Filippino Lippi** (um 1459—1504), der natürliche Sohn Fra Filippos, zu Ruhm und Ansehen. In seinen frühen Werken, wie den Fresken der Brancacci-Kapelle (S. 584), die neben denen Masaccios freilich etwas süß erscheinen, und in der wunderbar schönen Tafel der Vision des hl. Bernhard (1480) in der Badia zu Florenz, weiß er die Eigentypen Botticellis in offene, reine Züge umzubilden; in den Werken seiner mittleren Zeit, wie den prächtigen Fresken aus dem Leben des hl. Thomas in der Dominikanerkirche Roms, S. Maria Sopra Minerva (1489), und selbst noch in der „Begegnung Annas und Joachims" (1497) in der Kopenhagener Galerie, versteht er eine Fülle künstlerischer Einzelgedanken mit großem Sinne zusammenzuhalten; in seinen Spätwerken aber, wie den berühmten Wandgemälden aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus in S. Maria Novella zu Florenz (1502; Abb. S. 591) und der Madonna von 1501 in S. Domenico zu Bologna, sucht er durch unruhige Bewegungsmotive den Anforderungen des neuen Jahrhunderts gerecht zu werden. In Deutschland lernt man ihn am besten durch seine „Kreuzigung", seine Madonna und seine „Allegorie der Musik" im Berliner Museum kennen.

An Benozzo Gozzoli schloß **Cosimo Rosselli** (1439—1507) sich an, der die Lahmheit seines eigentlichen Lehrers Neri di Bicci, eines schwachen Übergangsmeisters, niemals völlig überwand. Gleichwohl brachte er es zu solchem Ansehen, daß ihm nicht weniger als drei

(nach anderen sogar vier) der Wandgemälde der Sixtinischen Kapelle in Rom (S. 589) zufielen: der Sinaï, die Bergpredigt und das Abendmahl, schwerlich aber der Untergang Pharaos im Roten Meer. Zu den besten Bildern der Folge gehören sie keineswegs, wenn sie auch das Laienauge durch die rückständige Anwendung gestrichelten Goldes bestechen. Am schönsten ist die Landschaft in der Bergpredigt, die nach Vasari Rossellis Schüler Piero di Cosimo ausgeführt hat.



Johannes der Evangelist erweckt die Drusiana. Freskogemälde Filippino Lippis in S. Maria Novella zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 590.

Piero di Lorenzo, genannt Piero di Cosimo (1462—1521), ist wieder ein Meister von eigener Kraft. Im Gegensatz zu Botticelli, dessen Stoffgebiet er teilt, geht er, wie Knapp gezeigt hat, schon durch Leonardo da Vinci, aber auch durch Hugo van der Goes ergriffen, dessen großes Bild (S. 429) 1482 in Florenz landete, allmählich vom zeichnerischen zum farbig malerischen Stil über, versenkt sich mit größter Liebe in die Einzelheiten der Natur und verschmäht in seinen Hintergründen die Prachtbauten der Renaissance, um sich um so erfolgreicher der natürlich abgestuften Durchbildung der Landschaft hinzugeben. Wie poetisch wirkt trotz seiner starr symmetrischen Anordnung sein Jugendbild der Empfängnis Marias in S. Francesco bei Fiesole, wie hart im Körperlichen, aber zugleich wie köstlich in der Landschaft

und im Beiwerk aus der Tierwelt seine frühe Darstellung „Mars und Venus" in der Berliner Galerie! Im Übergang steht z. B. das poesievolle Bildnis der „Simonetta Vespucci" in Chantilly und die stimmungsvolle heilige Familie mit der feinen italienischen Unterlandschaft in der Dresdner Galerie. In seiner Blütezeit (von 1500—1511) ist Piero fast wirklich schon Cinquecentist. Der Anbetung der Hirten in der Berliner Galerie folgt die wunderbar mystisch empfundene Empfängnis Marias in den Uffizien zu Florenz. Seinen romantischen farbenprächtigen Truhenbildern aus der Andromeda-Sage in den Uffizien zu Florenz folgen



Die Bestattung des hl. Franziskus. Freskogemälde des Domenico Ghirlandajo in der Kapelle Sassetti zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 593.

der traumhaft schöne, malerisch weich empfundene „Tod der Prokris" in der Nationalgalerie und der Raub des Hylas durch die Nymphen in der Sammlung Benson zu London. Kraftvolle Spätwerke seiner Hand aber sind die männlichen Bildnisse des Haager Museums. Scheinbar vielfach hin und her gezogen, bleibt Piero di Cosimo schließlich doch immer er selbst.

Alesso Baldovinettis Hauptschüler endlich war der große Domenico di Tommaso Bigordi, genannt Ghirlandajo (1449—94), der am Ende des Jahrhunderts, wie Masaccio an seinem Anfang, die florentinische Monumentalkunst mit mächtiger Gestaltungskraft beherrschte. Ghirlandajo ist kein kühner Neuerer, kein Durchgänger, aber auch kein Manierist. In ruhiger Vornehmheit und Treffsicherheit faßt er das Wollen und Können seines Jahrhunderts auf dem Gebiete der religiösen Geschichts- und Geschichtenmalerei zusammen. Seine Tafelbilder, unter denen seine großen Darstellungen der Anbetung der Könige oder der Hirten von 1485, 1487 und 1488 in der Akademie, den Uffizien und der Findelhauskirche zu Florenz

obenanstehen, wirken in ihrer ruhigen Vortrefflichkeit fast langweilig auf uns ein. Nur in seinen Wandgemälden gibt er ganz sich selbst, nur in seinen Wandgemälden läßt auch seine ganze Entwickelung sich verfolgen. Knospenhaft befangene, aber ungemein liebenswürdige Jugendwerke seiner Hand sind die Darstellungen aus dem Leben der hl. Fina (1475) in der Pfarrkirche zu S. Gimignano. Von seinen frühen Fresken in Florenz (1480) zeigt besonders das hoheitsvolle Abendmahl in Ognissanti seine Entwickelung in aufsteigender Linie. Sein Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom (1481), die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, ist eines der klassischsten Bilder der Folge. Domenicos Hauptwerke aber sind und bleiben seine beiden letzten großen Freskenfolgen in der Kapelle Sassetti von S. Trinità (1485) und im Chor von S. Maria Novella (1490) zu Florenz. Dort malte er an der Decke die vier Sibyllen, an den Wänden sehr große, leider nicht wohl erhaltene Bilder aus dem Leben des hl. Franziskus mit zahlreichen florentinischen Bildnisgestalten (Abb. S. 592), die Warburg erklärt hat. Hier malte er an jeder der Wände sechs breite Rechteckbilder und ein großes Spitzbogenbild: an der Wand zur Linken das Leben Marias, darin die entzückende, vornehm-häusliche Szene der Geburt der hl. Jungfrau, an der Wand zur Rechten aber die großartige, ebenfalls an Bildnissen reiche Gemäldefolge aus dem Leben des Täufers, darin gleich zum Anfang den Engel vor Zacharias im Tempel, ein Zeremonienbild in prächtiger Tempelhalle, das die Komposition von Rafaels „Schule von Athen" vorausahnen läßt.



Kampf nackter Männer. Kupferstich Antonio Pollajuolos. Nach dem Original in der Secundogenitur-Sammlung zu Dresden. Vgl. Text, S. 594.

Ghirlandajos Schüler Bastiano Mainardi (gest. 1513) und Franc Granacci (1469 bis 1543), auf die hier nicht eingegangen werden kann, leiten schon ins 16. Jahrhundert herab. Im Anschluß an Baldovinetti aber, dessen technische Versuche mit Firnisfarben sie weiterführten, bildeten sich dann noch jene Goldschmiede- und Bildhauermaler (S. 571), die **Pollajuoli** und **Verrocchio** (S. 572), die wir bereits kennen. Von den Pollajuoli war **Antonio** (1429 bis 1498), der ältere und bedeutendere, vornehmlich als Bildhauer tätig; **Piero** (1443—96), als Maler fruchtbarer als er, scheint in der Regel nach Zeichnungen und Vorlagen seines Bruders gearbeitet zu haben. Antonio war der eigentliche Künstler, Piero der Techniker der Malerei. Herb, hart, plastisch, hager erscheinen beide in der Formensprache, Piero zugleich aber unbeholfener in der Zeichnung und zäher in der Färbung. Antonio Pollajuolo spielt zunächst in der Geschichte des Kupferstichs eine Rolle. Von den beiden großen Stichen, die Kämpfe nackter Männer mit großartigem Verständnis der Formen und der Verkürzungen darstellen, trägt der eine die

volle Bezeichnung des Meisters (Abb. S. 593); und wir sehen, zumal da er Goldschmied war, auch keinen Grund, mit Lippmann daran zu zweifeln, daß Antonio diese Blätter selbst gestochen habe. Von den Gemälden, die die neuere Forschung sich geeinigt hat, auf Antonio zurückzuführen, seien die anziehenden Bilder des hl. Sebastian und „Apollon und Daphne" in der Londoner Nationalgalerie und die beiden, mit herrlichen Landschaften ausgestatteten kleinen Bilder der Herkuleskämpfe in den Uffizien genannt. Als Werk Pieros ist die charakter- und haltlose „Krönung Mariä" von 1483 in der Pfarrkirche zu S. Gimignano beglaubigt. Als gemeinsame Arbeiten können z. B. die „Verkündigung" der Berliner Galerie, die „Klugheit", die „Caritas" und das Altarbild mit den eindrucksvollen Gestalten der heiligen Jacobus, Vincentius und Eustachius in den Uffizien gelten.



Die Taufe Christi. Gemälde Andrea del Verrocchios in der Akademie zu Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Tüchtiger, feinfühliger und einflußreicher als die Pollajuoli war Andrea del Verrocchio (1435 bis 1488), dessen eigene Größe zunächst in seinen trefflichen bildnerischen Werken (S. 571) liegt. Als Maler aber feiert die Kunst ihn zunächst, weil er Leonardos, des Einzigen, Lehrer gewesen. Über die Gemälde, die ihm zuzuschreiben sind, herrschen noch immer erhebliche Meinungsverschiedenheiten. Sicher ist die bekannte Taufe Christi in der Akademie zu Florenz (Abb. oben) ein herbes, aber poesievolles Werk seiner Hand; sicher aber hat er die Vollendung gerade dieses Bildes seinem großen Schüler Leonardo da Vinci überlassen, dessen zugleich festere und zartere Hand, zugleich kräftigerer und lieblicherer Geist sich nicht nur in dem knieenden Engel ausspricht, der sich links vorn umwendet, sondern auch in der wunderbar stimmungsvollen Landschaftsferne, die dem Bilde seinen Hauptreiz verleiht. Im Gegensatz zu der amerikanisch-italienischen erkennt ein Teil der deutschen Forschung in der Madonna mit dem sitzenden Kinde der Berliner Galerie wohl mit Recht noch ein eigenhändiges Gemälde

Verrocchios, in dem köstlichen, metallisch scharf und doch nicht hart durchgeführten Bilde der „Reise des jungen Tobias" in der Akademie zu Florenz, ein Werk, das Verrocchio von seinem Schüler Botticini ausführen ließ, in dem seelenvollen, wenn auch herb modellierten Bildnis einer jungen Frau (Abb. unten) in der Galerie Liechtenstein in Wien aber, das die italienische und amerikanische Forschung von Morelli bis Berenson für ein eigenhändiges Hauptbild Verrocchios erklärt, ein Jugendbild Leonardos selbst. Uns freilich erscheint es wahrscheinlicher, daß Verrocchio oder ein anderer seiner Schüler als daß Leonardo dieses Bildnis gemalt habe.

Die Werkstattsarbeiten, die von Verrocchios Malerschülern ausgeführt wurden, sind schwer auseinanderzuhalten. Neben Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci tritt in der neueren Forschung Giovanni di Domenico Botticini hervor, dem Mackowsky die Ausführung nicht nur jenes Tobiasbildes, sondern auch einer Reihe verrocchiesker Madonnenbilder in Berlin, London, Frankfurt und Budapest zuschreibt. Bekannter ist Lorenzo di Credi (1459—1537), zu dessen frühen, noch deutlich von Verrocchio beeinflußten Bildern wir nach wie vor die anmutige Madonna im Gemache der Dresdner Galerie und die nachweislich 1475 bei Verrocchio bestellte thronende Madonna zwischen Zenobius und dem Täufer im Dom zu Pistoja rechnen. Später wurde Lorenzo, da er den Anschluß an die neue Richtung seiner großen Zeitgenossen im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts nicht erreichte, zu einem fruchtbaren, aber rückständigen Manieristen, der sich aus der individuellen Kunst des 15. Jahrhunderts einen seelenlosen Durchschnittstypus zurechtmachte. Schon seine große Anbetung der Hirten in der Akademie von Florenz zeigt alle seine Schwächen, die sich in seiner feinen Madonna der Galerie Borghese zu Rom wenigstens mit lichtem Liebreiz vermählen.



Bildnis einer jungen Frau. Gemälde Andrea del Verrocchios oder seiner Werkstatt in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Credis gewaltiger, älterer Mitschüler Leonardo da Vinci (1452—1519) aber faßte gerade als Maler das ganze Können und Wollen des 15. Jahrhunderts in großartiger Vollendung in sich zusammen und ebnete dadurch dem kommenden Geschlecht der gewaltigen Zeit des 16. Jahrhunderts siegreich die Wege. Hier können wir vorweg nur einen Blick auf die Gemälde seiner florentinischen Frühzeit werfen. Als Zeitangaben müssen wir festhalten, daß Leonardo schon um 1465 in Verrocchios Werkstatt eintrat, schon 1472 als selbständiger Meister in der florentinischen Zunftliste steht, 1481 oder 1482 aber nach Mailand übersiedelte. Als beglaubigtes Bild seiner florentinischen Frühzeit können wir die braune Untermalung eines unvollendet gebliebenen Bildes der Anbetung der Könige in den Uffizien ansehen, das die Mönche des Klosters Scopeto bei Florenz 1480 bei ihm bestellt hatten: eine Komposition von neuem Rhythmus des Aufbaues, eine Verteilung von Licht und Schatten, die langsam gereifte Probleme verwirklicht. Auch seine Untermalung eines kühn verkürzten hl. Hieronymus in der vatikanischen Galerie zu Rom gehört wohl schon dieser Zeit an. Die ausgeführten Gemälde, die von der einen Seite der Forschung der Frühzeit Leonardos zugeschrieben werden, werden ihm von der anderen Seite freilich fast durchweg abgesprochen. Von den beiden

poesievollen Verkündigungsbildern in den Uffizien (Nr. 1288) und im Louvre (Nr. 1265), die durch den Schmelz ihrer Färbung, die Feinheit ihrer Zeichnung und die Seele ihres Ausdrucks in der Tat über die übrigen Bilder der Schule Verrocchios hinausgehen, erscheint im Lichte der neueren Forschung doch nur das Louvre-Bild als ein eigenhändiges Werk der Frühzeit Leonardos. Jedenfalls wirkte seine neue Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, schon früh auf Meister wie Botticelli und Piero di Cosimo zurück. Seine Weltwirkung aber begann erst in der Mailänder Schule, in der wir ihn wiederfinden werden.

Siena, die Stadt der Madonna, der hl. Katharina (gest. 1380) und des hl. Bernhardin (gest. 1444), hatte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wie durch ein Wunder den bahnbrechenden Bildhauer Jacopo della Quercia (S. 557) erzeugt. Die sienesischen Maler aber, die die Zeitgenossen des hl. Bernhardin waren, wie Pietro di Giovanni (1416—49), Sano di Pietro (1406—81) und Stefano di Giovanni, genannt Sassetta (gest. um 1450), wagten sich, nach wie vor von inniger religiöser Schwärmerei beseelt, nicht über die Geleise ihrer großen Vorfahren hinaus; und die vielseitigen sienesischen Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von denen wir Lorenzo Vecchietta (um 1412—80) und Francesco di Giorgio (1439—1502), denen Neroccio di Bartolommeo (1447—1500) sich anschließt, schon kennen gelernt haben (S. 559), zeigen die Unselbständigkeit ihrer künstlerischen Natur gerade darin, daß sie sich in der Malerei immer noch nicht von den alten Typen und der alten Anordnung loszumachen verstehen. Am lebensvollsten innerhalb des alten langnasigen Typus erscheinen noch die Madonnen Matteo di Giovannis (1420—95), deren mehrere auf der Sienesischen Kunstausstellung 1904 vereinigt waren; aber erst sein Nachfolger Guidoccio Cozzarelli (1450—1526) suchte, nach seiner Taufe Christi aus der Comune di Sinalunga zu urteilen, im Verständnis der Körperformen zugleich den Anschluß ans Quattrocento und ans Cinquecento zu erreichen. Corrado Ricci sagt vielleicht mit Recht, daß man die Sienesen des 15. Jahrhunderts nicht des Rückschritts beschuldigen könne. Aber der Stillstand hat gerade in der Geschichte der Kunst nahezu die gleichen Wirkungen wie der Rückschritt.

Einen Teil der innigen Andachtsstimmung seiner Kunstwerke teilte Siena im 15. Jahrhundert der umbrischen Malerei mit, die sich freilich anderseits auch der packenden Lebenswahrheit der florentinischen Meister nicht verschloß. Beide Richtungen gehen in Umbrien nebeneinander her, werden hier und da aber auch verschmolzen; und schließlich zeigt die Kunst des aussichtsreichen, mit silbern-grünen Ölbaumwäldern geschmückten Berglandes doch ihr besonderes Antlitz, dessen Liebreiz weithin nachempfunden wurde.

Von den südumbrischen Meistern, bei denen der sienesische Einfluß überwog, kann hier nur Ottaviano Nelli von Gubbio (gest. 1444) genannt werden. Der bedeutendste Übergangsmeister dieser Schule, Gentile da Fabriano (1370—1428), hatte sich als Schüler des Allegretto Nuzi von Fabriano (S. 379) freilich unter örtlich gegebenen Bedingungen entwickelt, malte aber im Dogenpalast in Venedig und im Lateran zu Rom, in Brescia und in Florenz, in Orvieto und Siena und wuchs sich dadurch zu einem der einflußreichsten italienischen Übergangsmeister neben Masolino aus. Die bezeichnete Goldgrundmadonna mit Heiligen im Berliner Museum, deren Flügelbilder sich in den Uffizien zu Florenz befinden, und die berühmte Anbetung der Könige von 1423 in der Akademie zu Florenz, von der das Louvre zu Paris ein Sockelbild besitzt, genügen, ihn kennen zu lernen. Die Landschaft der Anbetung

der Könige, in der wir den Zug aus weiter Ferne heranziehen sehen, ist noch unperspektivisch hoch gebaut. Die Gestalten, die sich in unabsehbarer Fülle auf dem Bilde drängen, stehen noch nicht recht fest auf ihren Beinen. Die Prachtgewänder und das Beiwerk sind noch reich mit wirklichem, zum Teil erhöht aufgesetztem Golde ausgestattet; aber die Köpfe, so typisch sie sind, fangen doch an, sich zu runden, ja hier und da zu verkürzen; die Typen selbst sind rein und edel; und der Ausdruck der verschiedenen Köpfe zeigt schon mannigfaltige Abstufungen himmlischer Freude. Festliche Pracht und reine Glückseligkeit erfüllen das Bild.

In Foligno ersteht erst in Niccolò da Foligno (1430—1502), dem Vasari mißverständlich den Namen Alunno gegeben zu haben scheint, ein fruchtbarer Meister von tüchtiger Fingerfertigkeit, ernstem, künstlerischem Streben, heiterem Schönheitsgefühl und schwärmerischem Empfindungsleben. Ihrer Malweise nach eher sienesisch, ihrer realistischen Formensprache nach eher florentinisch, neigen seine zahlreich erhaltenen Andachtsbilder schließlich sogar zu manierierten Verzerrungen, mit denen jedoch stets ein Streben nach inbrünstigem Ausdruck verbunden bleibt. Die große Altartafel in der vatikanischen Galerie und die große Verkündigung in der Galerie zu Perugia (beide von 1466) zeigen ihn schon auf der Höhe seiner Entwickelung; sein eigentliches Hauptwerk, der umfangreiche Altar mit der Geburt Christi in S. Niccolò zu Foligno, entstand jedoch erst 1492.

Der erste völlig florentinisch gesinnte Großmeister Umbriens aber ist Piero della Francesca oder degli Franceschi (um 1420—92) von Borgo di San Sepolcro. Seinem Lehrer Domenico Veneziano in Florenz verdankte er den Sinn für greifbare Körperlichkeit und lichte Färbung, dem weiteren florentinischen Künstlerkreise die Kenntnis der Perspektive, der er in seinem Alter ein vielgelesenes Büchlein widmete (S. 574). An perspektivischer Wahrheit und Klarheit hat es ihm in der Tat kein Renaissancekünstler zuvorgetan. Seine scharf herausgearbeiteten, kühn verkürzten Gestalten erscheinen manchmal wie von modernem „Freilicht" umspielt. Er ist einer der ersten, die die Malerei zunächst als Raumkunst behandelten. Zu seinen früheren Werken gehört das plastisch scharfe und doch lichtdurchflossene Wandbild des vor seinem Schutzheiligen knieenden Sigismondo Malatesta (von 1451) in der Kirche S. Francesco in Rimini. Bald nach 1460 entstanden die beiden wunderbaren Ölbildnisse der Uffizien (Nr. 1300), die den Herzog Federigo von Urbino und seine junge Gattin Battista Sforza vor blauem Himmel und weiter Landschaftsfernsicht darstellen; und ungefähr gleichzeitig muß seine poesievolle „Geburt Christi" in der Londoner Nationalgalerie entstanden sein, ein Bild, in dem die Steifheit der Anordnung zu stilvoller Größe wird. Dann folgen (1466) die gewaltigen, zum Teil verblüffend lebenswahren, leider nur arg zerstörten Fresken mit den Legenden des hl. Kreuzes im Chor der Franciscus-Kirche zu Arezzo. Auf die Bedeutung der Darstellung der Erscheinung des Engels im Zelte des schlafenden Konstantin für die Entwickelungsgeschichte des Nachtbildes mit Lichtwirkungen hat schon Jakob Burckhardt hingewiesen. Aber auch wie irdisch in ihrer erschreckenden Nähe die Herakliusschlacht! Wie überirdisch bei aller Greifbarkeit die Vision Kaiser Konstantins! — Die späten Tafelbilder des Meisters, die Witting zusammengestellt hat, können wir hier nicht aufzählen. Daß Piero della Francesco seine Zeitgenossen packen und mit fortreißen mußte, versteht sich von selbst.

Als Schüler Pieros gilt auch nach Schmarsow mit Recht Melozzo da Forlì (1438 bis 1494), auch er ein Großmeister seiner Kunst im vollsten Sinne des Wortes, auch er ein Herrscher im Reiche der Perspektive, aber zugleich ein Pfadfinder durch jene Gelände, in denen die Wahrheit unvermerkt zur Schönheit wird. Rom, Urbino, Loreto, zuletzt Forlì

waren die Stätten seiner Tätigkeit. Leider hat sich nur wenig von der Pracht seiner großen römischen Freskenfolgen erhalten, deren Resten in S. Marco, in S. Maria sopra Minerva und in den später von Rafael erneuerten „Stanzen" des Vatikans wir hier nicht nachgehen können. Erhalten hat sich — losgelöst, in der vatikanischen Galerie — seine große Bildnisgruppe (1476—77), die den Papst Sixtus IV. mit fünf seiner Verwandten in ganzen Gestalten darstellt (Abb. unten). Prächtig in den verkürzten Raum einer Renaissancehalle hineingesetzt, plastisch-körperlich in jeder der Bildnisgestalten herausgearbeitet, festlich umspielt von dem hellen Licht, das den rot-weiß-dunkelgrünen Farbendreiklang trägt, gehört dieses Bild zu den Hauptwerken der italienischen Frührenaissance. Noch großartiger aber muß das Fresko gewirkt haben, mit dem er (1480 bis 1481) die Chornische der Apostelkirche in Rom ausgeschmückt hatte: in der Halbkuppel die Himmelfahrt des Erlösers mit köstlichem, für die Untersicht verkürztem Reigen himmlisch schöner, langbekleideter Engelsjünglinge, darunter die zwölf Apostel und Maria. Bruchstücke dieses Werkes von vollendeter Wahrheit und Schönheit haben sich in den Quirinal und in die Sakristei der Peterskirche gerettet (Abb. S. 599). In Loreto hat sich in der Kuppel der Schatzkapelle des Domes (1478) die gemalte Decke erhalten, durch deren Öffnungen liebreizende Engel herabblicken, während auf ihrem Sims acht kühn verkürzte Prophetengestalten sitzen. In Urbino aber, wo Melozzo mit Justus von Gent (S. 429) zusammentraf, den Herzog Friedrich hinberufen, damit er seine Künstler in die Geheimnisse der Ölmalerei einweihe, malte er (1474) in einem Gemache der Bibliothek die sieben Darstellungen der Pflege der Künste, sinnbildlich weibliche Gestalten, zu deren Füßen ihre Verehrer knieen, kraftvolle Ölgemälde, von denen sich die der Musik und der Astronomie im Museum zu Berlin, zwei andere in der Nationalgalerie zu London befinden. Wenn der bahnbrechende Oberitaliener Mantegna (S. 623) mit seinen großen, auf sich selbst gestellten



Papst Sixtus IV. mit den Seinen. Gemälde Melozzos da Forli in der Vatikanischen Galerie zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Bildnisgruppen und seinem auf die Untersicht berechneten Kuppelgemälde Melozzo auch als Wegweiser gedient hatte, so bleibt es doch dessen Verdienst, diese Neuerungen nach Mittelitalien verpflanzt und hier selbständig weitergebildet zu haben. Melozzos Eigenstes aber ist die umbrische Seele, die er seinen Schöpfungen einhauchte. Von seinen Schülern ist der fruchtbare Marco Palmezzano von Forli (1456 bis nach 1537) schwächlich genug, schlägt Rafaels Vater Giovanni Santi von Urbino (gest. 1494), der Melozzo in seiner Reimchronik als „mir so teuer" bezeichnet, doch, so eng er sich an ihn anschließt, in manchen Beziehungen andere Wege ein. Giovanni Santis schönstes Wandbild ist das Fresko in S. Domenico zu Cagli, das nach Schmarsows Schilderung „vorn ein offenes Gemach" mit Maria und Heiligen „und dahinter, auf höher gelegenem Terrain" die Auferstehung des Heilands „mit der vollen Wahrhaftigkeit eines Realisten" darstellt. Von seinen Altarbildern zeigen die prachtvolle, schon in ihrer räumlichen Anordnung ungemein anschauliche Santa Conversazione von 1489 in dem einsamen Kloster Montefiorentino und die liebenswürdige „Heimsuchung" in S. Maria nuova zu Fano den Meister von seinen besten Seiten. Man tut unrecht, den Einfluß dieses Dichtermalers auf seinen Sohn Rafael zu unterschätzen.



Engel. Fresko=Bruchstück des Melozzo da Forli in der Sakristei der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 598.

Der dritte Großmeister der florentinischen Richtung der umbrischen Malerei, Luca Signorelli von Cortona (1450—1523), war ein Schüler Piero della Franciscas, ließ sich aber auch von Melozzo beeinflussen. Vor allen Dingen war er „Auch einer", ein eigenwilliger Künstler von selbständiger Größe. Bahnbrechend wirkte er vor allen Dingen durch seine Betonung der Welt des Nackten. Die unverhüllte Schönheit der menschlichen Leiber hatte es freilich schon manchem Renaissancemeister angetan. In Florenz hatten nach Masaccio Botticelli und Piero di Cosimo sie der Malerei zurückerobert. Aber die Freude an der Darstellung des Nackten und seiner Bewegungsmotive tritt bei keinem dieser Meister so in den Vordergrund wie bei Signorelli, der gelegentlich schon, wie Michelangelo, nackte Menschen statt der Bäume in den Hintergrund eines Madonnenbildes (Florenz, Uffizien) oder eines Bildnisses (Berliner Museum) setzte. Herb und eckig gestaltete sich das Nackte auch noch unter seinen Händen; doch glich die warme Farbe, die er ihm gab, manche Härten wieder aus. Den vollen Anschluß an die neue Großkunst des 16. Jahrhunderts, in das er noch weit hineinlebte, aber fand er so wenig wie Filippino Lippi (S. 590).

Signorellis frühe Fresken, wie das der Sixtinischen Kapelle zu Rom, das den Tod des Moses veranschaulicht (1482—83), aber auch einige seiner frühen Tafelbilder, wie die „Heilige Unterhaltung" mit dem lautenspielenden Engel (1484) im Dome zu Perugia, die Geburt der Jungfrau im Louvre zu Paris und die Geißelung Christi in der Brera, gehören zu den frischesten und reinsten Schöpfungen seines Pinsels. Bezeichnend sind die nackten Henker auf der Geißelung.

Die Tafelbilder der mittleren und späteren Zeit Signorellis zeigen, daß er jedem Vorwurf neue, eigenartige Seiten abzugewinnen verstand. Feierlich groß wirkt das Abendmahl

(von 1512) im Dom von Cortona, das den Heiland, wie das Bild des Justus von Gent (S. 430) in Urbino, durch die Jünger hindurchschreiten läßt. Nackte und halbnackte Gestalten in lebendiger Bewegung vor hoher, geistvoll angeordneter Stadtlandschaft zeigt das packende Martyrium des hl. Sebastian in der Pinakothek zu Città di Castello. Eigenwillig aber tritt das Nackte auf seinem heidnischen Gemälde des Pan-Treibens im Berliner Museum zutage.

Die berühmtesten Freskenfolgen der reifen Zeit Signorellis sind die innerlich bewegten Darstellungen aus dem Leben des hl. Benedikt im Kreuzgang zu Monte Oliveto Maggiore



Die Auferstehung des Fleisches. Freskogemälde Luca Signorellis im Dom zu Orvieto. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

(1497—98), auf die hier nur hingewiesen werden kann, und die gewaltigen Bilder „der letzten Dinge" im Dom von Orvieto (1499—1505). Hier vollendete er zunächst die von Fra Angelico (S. 581) begonnenen Gewölbekappenbilder der Kapelle der Madonna di San Brizio. Seine Hauptbilder aber schmücken die Wände dieser Kapelle. Ihr reichverzierter Sockel, ein Wunder der Renaissancedekoration, ist mit Dichterbildnissen in Viereckrahmen und kleinen allegorischen und mythologischen Bildern in Rundrahmen geschmückt. Die acht großen Hauptgemälde aber veranschaulichen nach Robert Vischers Zusammenstellung: 1) die Herrschaft und den Sturz des Antichrist, 2) das Erdbeben, das den Weltuntergang einleitet, 3) den Feuerwagen, 4) die Auferstehung des Fleisches (Abb. oben), 5) den Sturz der Verdammten, 6) die Hölle, 7) das Emporschweben der Seligen, 8) die Begrüßung und Krönung der

Auserwählten im Paradiese. In diesen Darstellungen schwelgt Signorelli in der Wiedergabe nackter Menschen in allen erdenkbaren Stellungen und Bewegungen. Die Gebärden des Schreckens und des Entsetzens kommen nicht minder drastisch heraus als die Bewegungen des Entzückens und der Seligkeit. Die aufgehende Sonne des goldenen Zeitalters der Kunst wirft ihre Strahlen voraus. Michelangelo ist im Anzuge.

In Perugia wurde die Parallelbewegung von weniger bedeutenden Malern getragen. Benedetto Bonfigli (um 1420—96), der vielbeschäftigte Meister, den Nikolaus V. mit Fra Angelico und Benozzo nach Rom berufen hatte, malte Kirchenfahnen, Altarbilder und Wandgemälde, die hauptsächlich in Perugia selbst studiert werden können. Wie er von sienesischer allmählich zu florentinischer, von gotischer zu renaissancemäßiger Formensprache überging, ohne jemals die Formen vollständig beherrschen zu lernen, hat Walter Bombe nachgewiesen. Bonfiglis Nachfolger, Alunnos (S. 597) Schüler Fiorenzo di Lorenzo (erwähnt 1463—1521), war, wie wir J. C. Graham zugeben, durch zahlreiche verschiedenartige Bilder, die man ihm zuschrieb, ein problematischer Meister geworden. Mit sicherem Blick aber hat Siegfried Weber hier seitdem gesichtet und gesondert. Urkundlich beglaubigt ist das Altarwerk von 1472, zu dem die Goldgrund-Madonna mit Nischenheiligen in der Pinakothek zu Perugia gehörte. Inschriftlich beglaubigt aber ist hier nur sein Renaissance-Nischenbild von 1487, das oben im Halbrund Maria zwischen langbekleideten, anbetenden Engeln, darunter zu beiden Seiten einer Tabernakeltür die Apostel Petrus und Paulus in fortgeschrittener Körperlichkeit, aber immer noch auf Goldgrund darstellt. Fiorenzo, zu dessen Kennzeichen die spitzen Faunsohren seiner Gestalten gehören, ist offenbar von der florentinischen Zeitkunst ausgegangen, schließlich aber doch ins umbrische Fahrwasser zurückgekehrt. Sein spätestes und bestes Werk, die Anbetung der Könige in der genannten Sammlung, wird von manchen Kennern für ein Jugendwerk Peruginos angesehen.

Pietro Vanucci von Città della Pieve, genannt Pietro Perugino (1446—1524), soll während eines Aufenthalts Piero della Francescas in Perugia dort dessen Lehrling, dann aber Mitschüler Leonardo da Vincis in Verrocchios Atelier zu Florenz gewesen sein. Abwechselnd in Florenz, Rom und Perugia tätig, ließ er sich doch erst gegen Ende seines Lebens ganz in der Stadt nieder, deren Namen er trägt. Seinen Kenntnissen auf dem Gebiete der Perspektive, der Renaissancedekoration und der Vermischung der Farben mit Ölen und Firnissen nach ist er Florentiner, im übrigen aber entwickelte er aus seinem umbrischen Ich heraus gerade alle jene Eigenschaften, die wir als umbrisch im Gegensatz zum Florentinischen bezeichnen. Er liebte es, die Handlungen, die er darstellte, zu vereinfachen, die Gestalten so viel wie möglich zu isolieren. Er liebte es, seinen Vorgängen die weiten, sanften Täler seiner Heimat mit dünnen, zartbelaubten Bäumen zu Hintergründen zu geben. Er bevorzugte schlanke, edle Gestalten mit feingeschnittenen ovalen Köpfen, deren Nasen und Lippen und Brauen sich nicht eigenwillig hervorwagen. Er befleißigte sich einer ruhigen, reinen Zeichnung und einer einheitlich gestimmten, von zartem Helldunkel belebten Färbung. Der Schwerpunkt seines künstlerischen Empfindens lag bei alledem in der religiösen Inbrunst, die er den heiligen Handlungen, in der stillen schwärmerischen Andacht, die er den einzelnen Gestalten einzuflößen wußte. Seinem Nachruhm aber hat er dadurch geschadet, daß er sich in seiner späteren Lebenszeit, durch zahllose Aufträge verführt, in nüchternen, ja schwächlichen Wiederholungen seiner alten Empfindungen und Erfindungen und in handwerksmäßigem Hinstreichen längst zur Schablone gewordener Schemen gefiel.

Seine Jugendentwickelung hat Broussolle, dem wir freilich nicht immer folgen können, anschaulich geschildert. Seine frühesten erhaltenen Wandgemälde (1480—82) sind die der Langwände der Sixtinischen Kapelle in Rom. Die beiden Bilder der Reise des jungen Moses und der Taufe Christi malte er in Gemeinschaft mit Pinturicchio (S. 603), ja Pinturicchio hat offenbar das meiste an diesen beiden Bildern getan. Das wichtigste Bild der ganzen Folge aber, die Schlüsselübergabe an Petrus, ist Peruginos eigenstes Meisterwerk (Abb. unten). Die symmetrisch aufs feinste abgewogene, zum Tempelbau des Mittelgrundes rhythmisch in Beziehung gesetzte, von vornehm edlen Charakteren getragene Komposition klingt in manchen späteren Werken, auch in Schöpfungen Rafaels nach. „Es ist", sagt Steinmann,



Die Schlüsselübergabe an Petrus. Wandgemälde des Pietro Perugino in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

„als hätte Perugino die Ideale seiner Jugend und die unbesiegte Kraft des Mannesalters in dieser Schöpfung zusammengefaßt, hier versenkt und begraben." Doch steht auch sein Hauptfresko in Florenz, die große, von drei gemalten Rundbogen umrahmte Kreuzigung in S. Maria Maddalena de' Pazzi (1493—96), so zerstreut schon die Anordnung ist, noch auf der Höhe inniger Empfindung und lebendiger Durchführung. Seine berühmten Fresken in zwei Räumen der Wechslerhalle, dem „Cambio" zu Perugia (1499), aber zeigen schon Rückschritte. Reizend sind die gemalten Verzierungen; die einzeln aufgestellten großen blutleeren Gestalten der Propheten, der Gesetzgeber und der antiken Helden jedoch schauen bereits süßlich und gelangweilt drein.

Peruginos zahlreiche Tafelbilder offenbaren denselben Entwicklungsgang. Vollgültig sind noch z. B. das frühe Madonnenrundbild im Louvre, die innig beseelte Beweinung des toten Heilands (1486) in der Akademie zu Florenz und der prächtige Flügelaltar mit der Anbetung des Neugeborenen (1491) in der Villa Albani zu Rom. Eintöniger und absichtlicher stimmungsvoll wirken schon seine gefeierte Grablegung von 1495 im Palazzo Pitti und

seine durch die feine Abendstimmung ihrer Landschaft ausgezeichnete Kreuzigung von 1496 in der Akademie zu Florenz. Alle Schwächen der letzten Zeit des Meisters aber treten in seinen Altarstücken in den Kirchen von Città della Pieve und in der Pinakothek zu Perugia hervor. Nur die Feinfühligkeit seiner weiten Landschaften, auf die seine dünnen Figurenkompositionen berechnet sind, söhnt uns mit der Dürftigkeit solcher Bilder wieder aus.

Auf die umbrischen Maler vom Schlage Eusebios di San Giorgio, Tiberios d'Assisi und selbst Giovanni lo Spagnas, die sich ohne große Selbständigkeit und künstlerische Kraft teils noch an Fiorenzo di Lorenzo (S. 601), teils an Perugino, bald aber auch an Pinturicchio, ja schließlich an Rafael anschlossen, können wir nicht eingehen. Meist noch im vollen 16. Jahrhundert tätig, sind sie doch nur Nachzügler des 15. Jahrhunderts.

Anders erscheint Pinturicchio, Peruginos Gehilfe und Genosse in Rom. Schon Vasari beurteilte ihn abfällig. Das 19. Jahrhundert dagegen hat ihn seiner dekorativen Fresken wegen wieder auf den Schild gehoben; und so hervorragende Forscher wie Schmarsow, Corrado Ricci und Steinmann haben ihm umfangreiche Schriften gewidmet. Bernardino di Betti Biagi, il Pinturicchio genannt (1454 oder 1455—1513), scheint in Perugia geboren und dort von Fiorenzo di Lorenzo unterrichtet worden zu sein, ließ sich später aber von Perugino beeinflussen, dessen Einzeltypen von Menschen, Bäumen und Gebäuden den seinen zu gleichen pflegen. Erfindungs- und farbenreicher als Perugino, erzählt er auch leichter und lebendiger als dieser; aber ihm fehlt die Seele, ihm fehlt die Feinheit der künstlerischen Einzelbildung; er ist vorzugsweise Dekorationsmaler, als solcher aber allerdings der bedeutendste Mittelitaliens.

Seine Altarbilder fesseln uns unter diesen Umständen nur wenig. Als Werk seiner Frühzeit (1470—80) mögen wir mit Ricci z. B. das Madonnenbild in der Nationalgalerie zu London, als Schöpfung seiner reifen mittleren Jahre (1480—1500) z. B. die hl. Katharina mit dem Stifter in derselben Sammlung ansehen. Seiner Spätzeit (1500—13) aber gehören noch so mächtige Bilder wie die Krönung Mariä in der vatikanischen Galerie.

Von Pinturicchios Einzelbildnissen zeigt das anmutige Brustbild eines Knaben mit rotem Rocke und blauer Kappe vor reichem landschaftlichen Grunde in der Dresdner Galerie ihn von seiner besten Seite. Aber der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt doch in seiner Wand- und Deckenmalerei. In den beiden Langwandgemälden, die er unter Perugino (1480—82) in der Sixtinischen Kapelle in Rom geschaffen (S. 589), entfaltet seine Begabung sich breit und kräftig an derjenigen seines Genossen. Mit großer Sorgfalt, eklektischem Schönheitsgefühl und frischer Erzählkunst malte er dann (1483—84) die Fresken aus dem Leben des hl. Bernhardin in S. Maria in Araceli zu Rom. In S. Maria del Popolo in Rom schmückte er später, bereits von vielen Gesellen unterstützt, mehrere Kapellen mit Fresken, schließlich (1508) aber auch die Decke des Chors mit der Krönung Mariä und den Sibyllen, in deren Umrahmung er alle Reize seiner Zierkunst entfaltete. Für Alexander VI. schuf er 1492—94 die Decken- und Wandbilder der Appartamenti Borgia des Vatikans, die sich mehr noch wegen ihrer satten, durch Vergoldungen erhöhten Farbenpracht und ihrer reichen, aber stets geschmackvollen Zierflächen und Zierumrahmungen als wegen ihrer Einzelbilder aus dem Marienleben, dem Heiligenleben und dem allegorischen Kunstleben der höchsten Bewunderung des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts erfreuten. Weitaus die wichtigsten Werke Pinturicchios aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aber befinden sich im Dom von Siena, wohin er 1502 vom Kardinal Piccolomini berufen wurde: in und an der Johanneskapelle (1504) die

drei Bilder aus dem Leben des Täufers und die herrlichen Bildnisse des Stifters Alberto Aringhieri und eines anderen, jugendlicheren Rhodos-Ritters; im Chorbüchersaal (Libreria) aber, dessen Ausschmückung 1507 vollendet wurde, die prachtvolle Felderdecke im damals



Die Krönung des Papstes Pius II. Freskogemälde Pinturicchios im Chorbüchersaal des Domes zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

neuesten „grottesken" Stil (d. h. der in den „Grotten", den unterirdischen Ruinen des alten Rom, wieder entdeckten Verzierungsweise) und die zehn großen Wandgemälde aus dem Leben des Papstes Pius II. (Äneas Sylvius Piccolomini; Abb. oben): novellistisch zugestutzte, lebensvolle, gestaltenreiche und farbenprächtige Zeremonienbilder vor ausgebildeten baulichen

und landschaftlichen Hintergründen. Gewiß sind verschiedene Gesellen unter Pinturicchios Leitung in Siena tätig gewesen; nach Vasari hätte sich kein Geringerer als der große Rafael von Urbino darunter befunden. Die meisten neueren Forscher haben dies jedoch mit Recht bestritten. Daß Pinturicchio, der Einzelgestalten und Motive von allen möglichen Meistern zu entlehnen pflegte, aber in einigen Fällen Zeichnungen des jungen Urbinaten für seine Libreriabilder in Siena benutzt habe, ist als erwiesen anzusehen. Daß wir bereits von Rafael reden mußten, deutet die Grenzen an, die diesem Bande gezogen sind. Ein neues Zeitalter steht vor der Tür.

2. Die oberitalienische Kunst des 15. Jahrhunderts.

A. Die oberitalienische Baukunst des 15. Jahrhunderts.

Über die Alpen herüber wehte ab und zu immer noch ein frischer Nordwind. Die nordische Spätgotik wagte es in Oberitalien hier und da noch, den Kampf mit der antiken Formenwelt aufzunehmen. Wurden doch bis 1487 gelegentlich noch immer deutsche und französische Baumeister zum Dombau nach Mailand berufen! Vom Süden her aber klopfte die toskanische und mittelitalienische Frührenaissance vernehmlich an die Tore der oberitalienischen Städte. Fanden wir doch Niccolò d'Arezzo und Michelozzo in Mailand, und werden wir doch sehen, welche Rolle hier der Florentiner Filarete und der Urbinate Bramante spielten! An einheimischen Werken altrömischer Baukunst fehlte es auch in Oberitalien so wenig wie an einer bodenwüchsigen, immer noch nachwirkenden romanischen und einer vielseitigen, schmuckreichen gotischen Steinmetzenkunst, der sich allerdings, dem Boden der Poebene entsprechend, die Ziegelbaukunst und Tonbildnerei schon seit Jahrhunderten nicht nur ebenbürtig, sondern in manchen Beziehungen sogar überlegen an die Seite gestellt hatte. Tauchten die lombardisch-romanischen Säulchengalerieen doch in renaissancemäßiger Verkleidung noch an Kirchen des 15. Jahrhunderts, die romanischen Eckblätter an den attischen Säulenbasen der lombardischen Bogenhallen und Säulchengalerieen dieser Zeit wieder auf! Gelang es doch selbst den florentinischen Baumeistern in Mailand selbst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch nicht, den gotischen Spitzbogen und andere gotische Einzelformen aus der Umarmung der meist in gebranntem Ton ausgeführten Renaissancedekoration zu verdrängen! Immerhin entwickelte sich aus allen diesen Wechselwirkungen im Laufe des 15. Jahrhunderts ein oberitalienischer Frührenaissancestil, der den toskanischen an Reinheit und Feinheit freilich vor Bramantes Eingreifen niemals erreicht, ihn an reicher malerischer Wirkung und an lebensvoller Üppigkeit der Einzelverzierungen aber in der Regel übertrifft. Die Forschungen Paravicinis, Beltramis, Malaguzzis und Paolettis, denen sich in Deutschland nach denjenigen Stracks besonders die Untersuchungen A. G. Meyers anschlossen, haben ein helles Licht auf die Entwickelung dieser oberitalienischen Frührenaissance geworfen.

In Mailand bezeichnet die Mitte des Jahrhunderts einen greifbaren Einschnitt. Der letzte Visconti war 1447 gestorben, ohne männliche Erben zu hinterlassen. Gerade 1450 wurde der „Condottiere" Francesco Sforza unter dem Jubel des Volkes mit der Herzogswürde bekleidet. Mit Francescos zweitem Nachfolger, Ludovico il Moro, dessen Freunde und Hofkünstler der große Bramante und der noch größere Leonardo da Vinci waren, aber ging auch die Macht der Sforza plötzlich zur Neige. Gerade um 1500 geriet Ludovico in die französische Gefangenschaft, in der er starb.

Zu den ersten kunstgeschichtlichen Taten Francesco Sforzas gehörte die Berufung des Florentiners Antonio Averlino, genannt Filarete (um 1400—69), der in Mailand seit 1451 zuerst am Kastellbau Verwendung fand. Francesco Sforza gedachte den Mailändern seine Zwingburg durch heitere Außenseiten annehmbarer zu machen. Leider hat sich hiervon, wie von manchen anderen Arbeiten Filaretes in Oberitalien, die W. von Oettingen besprochen hat, nichts erhalten. Sein erhaltenes Hauptwerk in Mailand ist das große Krankenhaus (Ospedale Maggiore), dessen Bau 1456 begann. Der in reinem Renaissancestil gehaltene Entwurf zu diesem mächtigen, durch klare Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit der Anlage ausgezeichneten Gebäude, den Filarete selbst in seiner Abhandlung über die Baukunst veröffentlicht hat, ist freilich nur in veränderter Gestalt, die einen Kompromiß mit der lombardischen Gotik bezeichnet, zur Ausführung gelangt. Es ist ein Ziegelbau mit Hausteinsäulen und -bogen, aber mit Terrakottafriesen und -umrahmungen und mit prachtvollem, rein antikisierendem Backsteingesimse. Das Erdgeschoß öffnet sich in Rundbogenhallen. Ein breites Terrakottafriesband, das mit reicher Renaissanceornamentik gefüllt ist, trennt das untere vom oberen Stockwerk, dessen einzige Gliederung aus gotisch-geteilten, aber rechteckig umrahmten Spitzbogenfenstern besteht, in deren dreistreifigen Terrakottarahmen sich ein allmählicher Fortschritt von gotisierender zu antikisierender Formensprache verfolgen läßt. Es ist leicht, sich über die Unreinheit dieses Mischstils zu ereifern; aber es ist auch nicht schwer, den malerischen Reiz dieses Zierstils, von dem die Mailänder sich lange nicht trennen konnten, nachzuempfinden. In der Ernennung des Lombarden Guiniforte Solari zum Nachfolger Filaretes am Hospitalbau kommt der Widerstand der lombardischen Baumeister gegen die florentinische Weise offen zum Ausdruck.

Ähnlich ging es am Mailänder Dombau, den Filippo degli Organi (da Modena) von 1400--1448 im alten Sinne geleitet hatte; 1452 wurde Filarete (neben Giovanni Solari) zum Dombaumeister ernannt, aber schon 1454 wieder entlassen; auch Bramante und Leonardo da Vinci, die großen, erwarben, trotz der Ratschläge, die man von ihnen verlangte, keinen Einfluß auf den Dombau, bei dem es sich jetzt hauptsächlich nur noch um die Errichtung der Kuppel handelte, die allerdings mehr als Vierungsturm denn als eigentliche Kuppel erscheint. Erst als die lombardischen „Bildhauerarchitekten“ Giovanni Antonio Amadeo (oder Omodeo; 1447—1522) und Giovanni Giacomo Dolcebuono (um 1440—1506), die noch gotisch und doch schon „antikisch“ zu reden verstanden, um 1490 die Bauleitung in die Hand nahmen, wurden die Kuppel und der Treppenturm mit reichstem Marmorbildschmuck in glänzender Spätgotik gerade 1500 vollendet.

Den Übergang vom gotischen zum Renaissancestil verkörpern vor allen Dingen zwei große kirchliche Gebäude der Umgegend Mailands: die Certosa (Kartause) von Pavia und der Dom zu Como. Dem gotischen Innenbau der Kirche der Kartause zu Pavia (S. 382) gesellt sich der Außenbau in Renaissanceformen, die anfangs freilich noch manche mittelalterliche Nachwirkungen verraten. Aber selbst die romanisch empfundenen Säulchengalerieen an den Chorrundungen, in denen Ziegelteile, Steinteile und grün glasierte Terrakottateile zusammenwirken (Taf. 51), sind, von nahem betrachtet, Meisterwerke der oberitalienischen Frührenaissance. Der lombardische Meister Guiniforte Solari, der seit 1453 die Bauleitung hatte, gab hier sein Eigenstes. Einen Höhepunkt der oberitalienischen Frührenaissance bezeichnen die Bogenhallen der Klosterhöfe (Abb. S. 607), deren Mauerwerk aus Backsteinen besteht, während die Säulen, deren attische Basen hier wie dort das romanische Eckblatt



Taf. 51. Teil einer Seitenapsis der Certosa von Pavia.

Nach L. Gruner.

bewahren, aus Marmor gemeißelt, die Bogen, die Friese und ihr überaus reicher bildnerischer Schmuck aber aus Tonerde geformt und gebrannt sind. Berühmt ist des Dombaumeisters Amadeo Tür am kleinen Kreuzgang, ein Prachtwerk der Frührenaissance-Zierkunst, das in ganz Italien kaum seinesgleichen hat. Das prächtigste Schaustück des ganzen Zeitalters aber ist die im Marmor-Inkrustationsstil ausgeführte westliche Vorderseite der Kirche, mit deren Neugestaltung Cristoforo (gest. 1482) und Antonio Mantegazza 1473 beauftragt wurden. Amadeo wurde 1475 hinzugezogen und blieb bis gegen Ende des Jahr-



Der Hof der Certosa in Pavia. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 606.

hunderts die Seele des Baues. Als ungeheure Bildtafel, auf der die Kleinbildnerei in tausend Einzeldarstellungen alle ihre Kräfte entfaltete, wirkt diese Fassade bestrickend auf uns ein. Gleich auf dem unteren Sockelstreifen, der mit unzähligen Darstellungen aus der alten Geschichte, Sage und Dichtkunst geschmückt ist, feiert die Antike auch inhaltlich ein Auferstehungsfest. Der Hauptfries des Sockels aber, der in Kastenreliefs mit abgeschrägten Wänden und reichen Hintergründen aufgelöst ist, wendet sich schon der heiligen Geschichte und der Heiligenlegende zu. Das Fenstergeschoß ist an den vorspringenden Mauerpfeilern und in den Umrahmungen der vier gerade gedeckten, durch reiche Kandelabersäulen getrennten Fenster mit einer Fülle von Heiligenstandbildern in Nischen, frommen Köpfen in Rundrahmen und blühendem Zierwerk jeder Art geschmückt. Das Hauptportal in Gestalt eines römischen Triumphbogens aber, das an jeder Seite von einem vorspringenden Säulenpaar getragen wird, ist erst 1501 von Benedetto da Briosco ausgeführt.

Noch bewußter trägt der Dom von Como die Wandlungen einer hundertjährigen Bauzeit (seit 1396) zur Schau. Vom ersten Bau, dessen Gotik noch an die von S. Petronio in Bologna (S. 382) erinnert, stehen nur die beiden vorderen Joche des dreischiffigen Langhauses. Unter dem Baumeister Pietro da Breggia erhoben sich (1426—56) die nächsten drei Joche des Langhauses in neuen Verhältnissen und mit Pfeilerkapitellen, in deren breitem Akanthusblattwerk bereits Putten spielen. Dann folgte unter Florio da Bontà (1460 bis 1463) und Luchino da Milano (1463—86) die marmorne Hauptfassade, die den aus gotischen und antikisierenden Elementen zusammengesetzten Mischstil in charakteristisch-lombardischer Ausprägung zeigt. Erst seit 1484 tritt unter Tommaso Rodari die reine Renaissance hervor. Köstlich sind die äußeren Langhausseiten in ihrer schlichten, vornehmen Formensprache, in der wir mit A. G. Meyer Ratschläge Bramantes sich widerspiegeln sehen mögen; prächtig, wenn auch minder organisch aufgebaut, sind die Portale und Fensterumrahmungen dieser Langseiten, in denen die Kunst Tommaso Rodaris und seines Bruders Jacopo auf ihrer Höhe steht. Der Chor-, Quer- und Kuppelbau, mit dem der Name Rodaris inschriftlich verknüpft ist, begann erst 1513. Wir wissen aber, daß Rodaris Pläne 1519 durch einen Entwurf Cristoforo Solaris ersetzt wurden, der ein Schüler Bramantes in Mailand war. Kein Wunder daher, daß die östlichen Teile des Domes von Como bereits den „bramantesken" Stil in reinster Ausprägung zeigen.

Von den altlombardischen Meistern, die bereits genannt worden, steht Amadeo noch außerhalb des Bannkreises Bramantes. Seine Grabkapelle der Colleoni in Bergamo (seit 1470), deren reich geschmückte Marmorschauseite durch die Ausfüllung aller ihrer glatten Flächen mit perspektivisch vorspringenden schwarz-weiß-roten Würfelchen unruhig wirkt, zeigt die eigenwillige lombardische Frührenaissance in der ganzen Willkür ihrer Gestaltung und Anordnung. Dolcebuono aber und die Brüder Rodari stehen zum Teil schon unter Bramantes Einfluß. Als Eigenbauten Dolcebuonos gelten z. B. die Innenseiten von S. Maria presso S. Celso (um 1490) und von S. Maurizio (seit 1503) in Mailand. Den Stil der Rodari aber kann man von Como bis Lugano und Tirano verfolgen.

Das Jahr, in dem Donato d'Angelo, genannt Bramante, aus Fermignano bei Urbino (1444—1514), in Mailand auftauchte, ist auch durch Seidlitz', A. G. Meyers und Beltramis Untersuchungen nicht völlig festgestellt worden. Im wesentlichen fällt sein Aufenthalt in Mailand jedenfalls mit der Regierung Ludovico Moros (1478—1500) zusammen; 1499 ging Bramante nach Rom. Im Gegensatz zu den lombardischen „Bildhauerarchitekten" ist Bramante, wenngleich er von der Malerei ausgegangen sein soll, der Architekten-Architekt, der die Formen der antiken Baukunst organisch, folgerichtig und mit hohem Gefühl für edle Verhältnisse verwertet. Sicher hat er sich in Urbino im Anschluß an Lovrana (S. 554) gebildet, und auch Alberti (S. 552) wird ihn beeinflußt haben; aber im einzelnen läßt sein Bildungsgang sich nicht erkennen. In der Tat sprießen gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Faenza, Forlì, Imola und anderen Nachbarorten eine Reihe von Kirchen und Palästen empor, die sich zu Lovranas Bauten in Urbino, Pesaro und Gubbio ähnlich verhalten wie die Bramantes. Mit Sicherheit meint die jüngere italienische Forschung denn auch in der Kirche S. Bernardino und im Palazzo Passionei zu Urbino Jugendwerke Bramantes selbst zu erkennen. Seine erste Bautätigkeit in Mailand aber (nach 1470, wie es in alter Quelle heißt) galt der Kirche S. Maria presso S. Satiro. Hier schuf er das Querhaus, das, wie S. Bernardino in Urbino, aus einem „quadratischen Kuppelraum zwischen zwei gleichbreiten

niedrigeren Tonnengewölben" besteht; hier schuf er die Südfassade, die in ihren klassisch einfachen Pilastern und Giebelportalen den ganzen Adel reinen Stilgefühls offenbart; hier schuf er vor allen Dingen die herrliche, achteckige, durch Rundfenster in den acht Kuppelkappen erleuchtete Sakristei, deren rein gegliedertes und überaus vornehm verziertes Innere der erste geschlossene Raum Mailands ist, in dem alle Anklänge an die gotische Herrlichkeit überwunden sind. Seit 1492 gab Bramante dann der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand den nach drei Seiten abgerundeten Chor, dessen Reiz eben auch in der feinen Abstufung der Marmor- und Ziegelbauteile und ihrer Umrahmungen, in dem schlichten Adel der renaissancemäßigen Formensprache der Profile, der Pilaster, der Wandkandelaber, der Rundrahmen und des einfachen Zierwerks liegt. Gleichzeitig entstand der reizende Bogengang bei S. Ambrogio mit seinen schlanken, anmutig verjüngten Säulen, zwischen deren frei gestalteten Kapitellen und anmutigen Bogenansätzen edelgezeichnete Kämpfer eingeschoben sind.

Auf Bramantes Mitwirkung an Bauten wie der Marienkirche zu Abbiategrosso, der Achteckkirche Canepanova und dem Dom zu Pavia können wir hier nicht eingehen. Ungeheuer war sein Einfluß in Oberitalien. Auf seine eigenen Schöpfungen folgten im Übergang zum 16. Jahrhundert zahlreiche Bauten im „bramantesken" Stil. Im Kirchenbau bevorzugte diese „Bramanteske" die zentrale vor der basilikalen Gestaltung. Hauptwerke dieser Art sind die „Incoronata" zu Lodi, die Marienkirche zu Busto Arsizio, die Kreuzkirche zu Crema, S. Magno zu Legnano, das Kuppelzwölfneß des Marienheiligtums zu Saronno und der ursprüngliche, später verbaute Teil von S. Maria della Passione in Mailand, deren Kuppel Cristoforo Solari um 1509 wölbte. Daß die „Bramanteske" sich aber auch des Palastbaues bemächtigte, der allerdings in verschiedenen Städten zugleich ein örtliches Gepräge erhielt, versteht sich von selbst. Die florentinische Rustika hatte in Mailand keinen Eingang gefunden. Die Straßenfassaden der Wohnhäuser des Mailänder Adels, deren Arkadenhöfe leicht und geräumig sind, pflegten im Erdgeschoß ursprünglich ebenfalls in Bogenhallen aufgelöst, im Obergeschoß aber mit reichumrahmten Rundbogenfenstern ausgestattet zu sein.

Bramantesk ist der Hof des erzbischöflichen Palastes in Mailand, bramantesk ist der prächtige Hausteinbau der Casa Raimondi in Cremona, deren beide Geschosse mit ionischen Doppelpilastern gegliedert sind; bramantesk sind vor allen Dingen aber die mit Steinportalen und Steinsäulen geschmückten Backsteinfassaden und Höfe der Adelshäuser von Cremona, Lodi, Piacenza und Pavia. Das Steinportal des ehemaligen Palazzo Stanga zu Cremona, das jetzt im Louvre zu Paris aufgestellt ist, gehört baulich und bildnerisch zu den üppigsten und schönsten der ganzen Frührenaissance. Die cremonesische Terrakottazierkunst aber, die mit der von Pavia wetteiferte, entfaltet an der Fassade und im Hofe des ehemaligen Palazzo Fodri (jetzigen Leihhauses) ihre reichste Blüte.

Je mehr wir uns von Pavia über Piacenza, Parma und Modena Bologna nähern, desto deutlicher vermischt sich die Bramanteske mit Einflüssen des bolognesischen Palaststils und örtlich selbständigen Regungen. Erscheinen in Piacenza die feine kleine Kirche S. Sepolcro und der schöne Zentralbau der Madonna di Campagna so bramantesk, daß man sie früher auf Bramante selbst zurückführte, so zeigen die Klosterkirche S. Sisto daselbst, ein Säulenbau mit Tonnengewölben und Kuppeln (1499—1511), und S. Giovanni in Parma (1510), eine schlanke Pfeilerkirche, den Innenbau eigenartig entwickelt, wogegen die Backsteinfassade von S. Pietro in Modena die Feinheiten verrät, deren dieser Stil im Außenbau fähig ist.

Die Frührenaissance Bolognas, die F. Malaguzzi-Valeri eingehend geschildert hat, litt besonders im Kirchenbau, wie die mailändische, lange unter der Nachwirkung der Gotik. Wurde doch nicht nur an S. Petronio im alten Stil weitergebaut, sondern auch noch um 1480 die Annunziata-Kirche am Arsenal im gotischen Stile neu errichtet. Auch im übrigen handelt es sich in der reichen Gelehrtenstadt meist nur um Frührenaissance-Zutaten zu älteren Kirchen. Höchst eigenartig übersetzt die heitere Fassade der Madonna di Galliera (1510—16) die antiken Motive in den Terrakottastil; eigentümlich wirkt durch ihre halbrunden Wandschlüsse auch die Schauseite von S. Giovanni in Monte (1473); ein Muster prächtigster Backsteindekoration bietet die Stirnseite der Corpus-Domini-Kirche (1478—81), deren Tür zu den berühmten Werken dieser Art gehört. Ein Neubau des 15. Jahrhunderts (seit 1437), dessen Frührenaissance jedoch durch spätere Umbauten verhüllt ist, ist nur S. Michele in Bosco.

Wichtiger ist der Palastbau Bolognas. Dem Übergangsstil gehören noch die Bauten der ersten Hälfte des Jahrhunderts an, wie der Palazzo Communale, die Mercanzia und die Casa Tacconi, die, wie Ricci dargetan, auf den großen Ingenieur Fioravante Fioravanti (um 1360—1447) zurückgehen. Die Spitzbogenfenster sind z. B. am Palazzo Communale doch schon von aneinandergereihten Rosettenquadraten umrahmt. Eigentümlich ist dem bolognesischen Palastbau die Auflösung der Erdgeschosse der Fassaden in Bogengänge, die sich, von einem Hause zum anderen hindurchgeführt, zu beiden Seiten der meisten Straßen, Schutz gegen Regen und Sonnenbrand gewährend, entlang ziehen; eigentümlich ist ihm aber auch, von Ausnahmen abgesehen, die Anwendung des Backsteins selbst für die Säulen der Fassaden und Höfe. Innerhalb dieses Stils zeigt der Palazzo Isolani (1453) über den Rundbogen des Erdgeschosses noch Spitzbogenfenster, die jedoch bereits von kannelierten Pilastern eingefaßt sind, zeigt der Palazzo Fava (1483) aber auch im Obergeschoß Rundbogenfenster innerhalb der renaissancemäßig empfundenen Fläche. Von den seltenen Bauten ohne Bogenhallen im Erdgeschoß ist der Palazzo Bevilacqua (seit 1481), ein florentinischer Rustikapalast, ausnahmsweise ein Hausteinbau mit reichverzierten Fensterpilastern, der die Fortbildung der Rustika zur kristallförmigen Behauung (Facettierung) und Glättung jedes Steines zeigt; ebenso der Palazzo Stracciainoli von 1496, der dem Goldschmied-Maler Francesco Francia zugeschrieben wird, ein zinnengekrönter, nicht eben in guten Verhältnissen gegliederter Bau mit Wandpilastern und Rundfenstern. Eine Stellung für sich aber nimmt der Palazzo del Podestà (1492—94) ein, dessen unteres, durch Halbsäulen gegliedertes Bogenhallengeschoß die facettierte Rustika des Palazzo Bevilacqua verwertet, während das obere, das Backsteingeschoß, durch anziehende Wand- und Fensterpilaster gegliedert, aber nicht eben feinfühlig eingeteilt ist.

Auf dem Wege von Bologna nach Venedig treffen wir in Ferrara einige späte Frührenaissancekirchen, von denen die Säulenkirche S. Maria in Vado und die Pfeilerkirche S. Andrea noch mit flachen Holzdecken bedeckt sind, aber auch einige Frührenaissancepaläste, von denen der Palazzo de' Diamanti (jetzt Ateneo) die facettierten Quadern des Palazzo Bevilacqua in Bologna mit geschmackvoll verzierten Wandpilastern und schönumrahmten Fenstern verbindet. In Padua dagegen ist eigentlich nur die Ratshalle (Loggia del Consiglio), die seit 1493 errichtet wurde, ein nennenswerter, aber auch ein edler und eigenartiger Frührenaissancebau. Über einer vierzehnstufigen Freitreppe erhebt sich unten eine Bogenhalle mit weitgestellten schlanken Marmorsäulen, oben eine mit edlen Pilastern verzierte, hauptsächlich durch die Anordnung ihrer Fenster glücklich gegliederte Marmorfassade.

Venedig, die stolze Seestadt, die großmächtige Hauptstadt des Welthandels des 15. Jahrhunderts, betreten wir in der Erwartung, den neuen Baustil in ihr an einer Reihe von prächtigen, im Spiegelbild der Wasserstraßen verdoppelten Kirchen und Palästen eigenartig entwickelt zu sehen; und in der Tat bildet die venezianische Frührenaissance, obgleich auch sie teils von Florenz, teils von der Lombardei beeinflußt wurde, wieder eine Welt für sich; aber doch nur eine heitere, üppige Zierwelt, in der es noch weniger als in den übrigen Kunstwelten der Frührenaissance auf strenge Gliederung und Konstruktionsklarheit der Gebäude, noch ausschließlicher als in diesen auf malerische Wirkung und reiche Prachtentfaltung abgesehen war.

Die venezianische Frührenaissance, die Paoletti beschrieben hat, begann erst spät sich von der Gotik zu befreien und zog sich dementsprechend auch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein. Ihre Baumeister, meist zugleich Bildhauer, viele von ihnen Lombarden, lebten zum Teil bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus. Gotiker waren noch die älteren Mitglieder der Familie Buon, Giovanni (um 1375—1445) und sein Sohn Bartolommeo (um 1410—70), die Erbauer des reizenden, erst 1437 vollendeten Cà Doro am Canale grande (S. 386) und der üppigen Porta della Carta (1438—41) des Dogenpalasts; Gotiker war auch noch Antonio di Marco Gambello (gest. 1481), der seit 1458 die Kirche S. Zaccaria mit ihrem Spitzbogenchor zu bauen begann. Gleich der erste Renaissancekünstler Venedigs, Moro Conducci, genannt Moretto (gest. 1504), aber stammte aus Bergamo; aus Carona am Luganersee stammte das Künstlergeschlecht der Lombardi, Pietro di Martino Solari, genannt Pietro Lombardo (um 1437—1515), und seine Söhne Antonio (gest. 1516) und Tullio (gest. 1532) Lombardo, denen sich noch eine Enkelschar anschloß; in Verona waren Antonio Rizzi (um 1430—1500) und Fra Giocondo (um 1433—1515) geboren; aus Bergamo stammten wieder der jüngere Bartolommeo Buon (gest. 1529) und Guglielmo Bergamasco, die Vertreter der venezianischen Frührenaissance in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von Antonio Scarpagni, genannt lo Scarpagnino (um 1480—1558), aber ist es nicht bekannt, wo er das Licht der Welt erblickte. Die Hauptbaumeister der venezianischen Frührenaissance haben wir damit genannt. Da sie oft nach- oder nebeneinander als Baumeister oder Bildner an denselben Gebäuden tätig gewesen, ist es nicht immer leicht, ihren Anteil an jedem Bauwerk auszusondern.

Moro Conducci gab zuerst der flachgedeckten Säulenkirche S. Michele die schlichte, echt venezianische Renaissancefassade, deren Mittelbau im Rundgiebel, deren Seiten mit halben Rundgiebeln schließen. Von 1483—88 aber baute er jene von Gambello gotisch begonnene Kirche S. Zaccaria in tadelloser venezianischer Frührenaissance aus, die besonders in den Rundgiebeln, in den farbigen Steineinlagen und in den zierlichen Pilasterarabesken der Fassade zur Geltung kommt. Seit 1497 errichtete er die Kirche S. Giovanni Crisostomo, deren Innenbau die byzantinische Flachkuppelanlage über griechischem Kreuz feinfühlig im Renaissancesinn erneuert. Auch am Bau der Scuola di S. Marco, eines jener venezianischen Bruderschaftshäuser, die der Stadt ihr Gepräge geben halfen, war Moro neben anderen als Bauleiter tätig; und von den Privatpalästen Venedigs gehört ihm, wie es scheint, der erste Entwurf des Palazzo Vendramin, in der Hauptsache aber der ernste Palazzo Corner-Spinello, dessen Erdgeschoß in Rustika gehüllt ist, während die Obergeschosse sich durch die gute Abmessung der gotisch geteilten Rundbogenfenster auszeichnen. Jedenfalls besaß Moro Conducci ein feines Gefühl für die Anpassung der oberitalienischen Frührenaissance an die Verhältnisse Venedigs.

Dann aber Pietro Lombardo mit seinen Söhnen Antonio und Tullio! Zwischen 1480 und 1485 errichteten sie die vielgepriesene kleine Kirche S. Maria de' Miracoli, deren mit einem einzigen Halbrund bekrönte zweistöckige Pilasterfassade trotz ihrer unorganischen Fensteranlagen und willkürlich verzierten Wandfelder mit unnachahmlicher Anmut an die Echtheit ihrer Formen glauben zu machen versteht. Einen Hauptanteil hatten die Lombardi dann an der Fassade der Scuola di S. Marco, die die Eigenschaften der Fassade von S. Maria de' Miracoli in reicherer, phantasievollerer, willkürlicherer Ausprägung noch übertreibt. Die oberen Abschlüsse sind auch hier halbrund; innerhalb der Fassade mischen sich dreieckige unter die flachrunden Giebel; die Wandpilaster sind übermäßig schlank; unerhört aber ist die Ausfüllung der Wandflächen des Erdgeschosses mit perspektivisch vertieften, in Marmor gemeißelten Scheinbauten. Sicher war Pietro Lombardo auch an einer Reihe der großen weltlichen Bauten beteiligt, die jetzt in Venedig entstanden: seit 1480 am ersten und zweiten Geschosse des langgestreckten eleganten Rundbogen- und Halbsäulenbaues der „Alten Prokurazien“, von 1499 bis 1511 am Hofe des Dogenpalastes, in dem die ganze Entwickelungsgeschichte der venezianischen Renaissance sich widerspiegelt. Von Pietro Lombardo rührt aber sicher auch die Ausführung des Palazzo Vendramin-Calerghi (1481) her, der mit seinen fast ganz in zweiteilige Rundbogenfenster und Pilaster aufgelösten beiden Obergeschossen, seiner klaren Horizontalgliederung, seinen reichen Einlagen und Verzierungen das köstlichste Denkmal des venezianischen Palastbaues der Frührenaissance ist (Abb. oben). Ohne die Lombardi wäre Venedig nicht Venedig.


Die Fassade des Palazzo Vendramin-Calerghi in Venedig. Nach Photographie.

Antonio Rizzi war als Baumeister besonders im Hofe des Dogenpalastes tätig. Von den jüngeren Bergamasken aber, die in der Lagunenstadt arbeiteten, ragt zunächst

Bartolommeo Buon hervor. Von ihm rührt der fortschrittliche Entwurf zu der kräftigen, schon an die Hochrenaissance mahnenden, in zwei Geschossen mit vorspringenden korinthischen Säulen und mit giebelbedeckten Doppelfenstern geschmückten Fassade der Scuola di S. Rocco (seit 1517) her, die erst 1550 von Scarpagnino beendet wurde.

Kehren wir durch Venetien nach Mailand, unserem Ausgangspunkt, zurück, so werden wir in Treviso Pietro Lombardos Renaissancechor des Doms und Tullio Lombardos anmutiges Querschiff von S. Maria delle Grazie, in Verona, der Vaterstadt des in Frankreich berühmt gewordenen Altertumsforschers und Baumeisters Fra Giocondo (um 1435—1515), die anmutig heitere Ratshalle (Loggia del Consiglio, 1476—93) bewundern, deren Zurückführung auf eben diesen Meister neuerdings bestritten, von Marinelli nicht recht überzeugend wieder verteidigt worden ist, schließlich aber in Brescia verweilen, das einige überreiche Frührenaissancebauten besitzt, die das freie Schalten des Zeitstils mit anmutigen Eingebungen veranschaulichen. Die Hauptkirche dieses Stils, S. Maria de' Miracoli in Brescia, wird im Inneren von stämmigen Kandelabersäulen getragen, die, aus Akanthusblättern hervorwachsend, oben mit natürlich gemeißelten Blütenzweigen behängt sind, von außen aber durch Pilaster gegliedert, die mit den geistvollsten aufsteigenden „Arabesken" der oberitalienischen Frührenaissance verziert sind. Der weltliche Hauptbau dieses Stils in Brescia aber ist der klassische Palast des Vicentiners Tommaso Formentone (seit 1489), die Loggia del Consiglio, deren Erdgeschoß sich nach drei Seiten mit mächtigen Rundbogen zwischen kräftig vorspringenden korinthischen Säulen öffnet.

Lombardische und lombardisch-venezianische Züge lassen alle diese Bauten erkennen, daneben aber, wie A. G. Meyer hervorgehoben hat, auch bramanteske Züge (S. 609), die sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts über ganz Oberitalien verbreiteten. In Rom aber werden wir Bramante als den eigentlichen Schöpfer der Hochrenaissance wiederfinden.

B. Die oberitalienische Bildhauerei des 15. Jahrhunderts.

Enger noch als in Toskana und Mittelitalien ist in weiten Strecken Oberitaliens die Bildnerei mit der Baukunst, der sie dient, verwachsen; deutlicher noch als in der Baukunst aber macht sich in der Bildnerei der meisten Kunststätten Oberitaliens der toskanische Einfluß geltend. Von Niccolò d'Arezzo bis auf Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci waren zahlreiche toskanische Bildhauer nach Mailand, Verona und Venedig berufen worden. Vor allen Dingen aber wurde Donatellos zehnjährige schulbildende Tätigkeit in Padua maßgebend. In der eigentlichen Lombardei brach der herbe Naturalismus der toskanischen Schule sich freilich vielfach an der alten, etwas handwerksmäßigen und weichlichen Steinmetzenroutine, die hier das Oberwasser behielt, in Venedig vermischte er sich mit ererbtem eigenen Natur- und Schönheitsgefühl; am selbständigsten weitergebildet erscheint er in Padua, Bologna, Mantua und Modena.

In Mailand treten uns kaum Bildhauer entgegen, die wir nicht schon als Baumeister kennen gelernt haben. Die Bildwerke, mit denen der Dom gespickt wurde, führen uns den ganzen Stilwechsel vom Trecento bis zum Cinquecento vor Augen. Die Gigantengestalten unter den Wasserspeiern sind die besten Wegweiser durch diese Entwickelung. Die Tätigkeit des Jacopino da Tradate, den Zeitgenossen dem Praxiteles gleichstellten, läßt sich am Dom von 1401—25 nachweisen. Sein Hauptwerk ist das vortreffliche überlebensgroße Sitzbild Papst Martins V. im Dom zu Mailand, das unter der Einwirkung des Niccolò d'Arezzo

den Übergang von der gotischen zur Renaissanceempfindung verkörpert. Wie sich Entwürfe oder doch Anregungen Michelozzos unter den Händen mailändischer Bildhauer gestalten, zeigen dann die Pilasterstandbilder und Medaillonbrustbilder an der in der Brera erhaltenen Türumrahmung der Mediceerbank (S. 551), zeigt aber vor allen Dingen der berühmte, aus bemalten Tonfiguren gebildete Reigen langbekleideter jungfräulicher Flügelengel unter der Kuppel der Portinari-Kapelle zu Mailand. Erst der vollen zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören die großen Folgen von Standbildern, erzählenden Reliefs, Medaillonbüsten und sinnbildlichen Tiergestalten an, mit denen Bauwerke wie die Certosa von Pavia, der Dom zu Como und die Colleoni-Kapelle zu Bergamo in verschwenderischer Fülle ausgestattet sind. Mit dem bildnerischen Schmuck der Certosa von Pavia sind besonders die Namen der Brüder Antonio und Cristoforo Mantegazza (S. 607), Giovanni Antonio Amadeos (S. 606), Gian Cristoforo Romanos, Benedetto Brioscos (S. 607) und Cristoforo Solaris verknüpft. Für die Bildwerke am Dom zu Como zeichnen die Brüder Tommaso und Jacopo Rodari; die plastische Ausstattung der Grabkapelle des Soldführers Colleoni in Bergamo geht im wesentlichen auf Amadeo zurück; dem großen Goldschmiede Cristoforo Foppa, genannt Caradosso (nach 1452—1527), werden die anmutigen spielenden und musizierenden Engelknäblein und die prächtigen Rundrahmen mit römischen Münzen entlehnten Charakterköpfen im Fries von Bramantes Taufkapelle von S. Satiro zugeschrieben. Am Mailänder Dom hatten sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und im Übergang zum sechzehnten z. B. Amadeo durch seine anmutigen Bildwerke am Treppentürmchen der Kuppel, Cristoforo Solari, genannt il Gobbo, durch den kecken Adam am Äußeren und durch die würdigen vier Kirchenväter in den Kuppelzwickeln des Inneren ausgezeichnet. Die Hände der einzelnen Meister der zahlreichen Standbilder und Reliefs an allen diesen und anderen Gebäuden auseinanderzuhalten, ist schwer, manchmal unmöglich. Mit den Schöpfungen der toskanischen Bildnerei können sich diese Bildwerke trotz ihres Strebens nach Natürlichkeit und Empfindsamkeit nicht vergleichen. Sie pflegen haltloser im Körperbau, kleinlicher im Faltenwurf der Gewänder, lockerer in der Anpassung an den ihnen zugewiesenen Raum zu sein. Sind sie doch auch zunächst nur für das Zusammenwirken aller im Gesamtbild der Fassaden geschaffen.

Selbständiger treten uns die Grabdenkmäler dieser Schule entgegen. Giovanni Antonio Amadeos bedeutendste Grabbauten stehen in der Kapelle Colleoni zu Bergamo. Schlicht und gefällig baut das Denkmal der Medea Colleoni (nach 1470) sich auf; Engelköpfe tragen den Sarkophag, auf dem die keusche, etwas matte Gestalt ruht. Anspruchsvoller wird der untere Sarkophag des Denkmals des Bartolommeo Colleoni (nach 1475) von Säulen mit Löwensockeln getragen; und die Reliefs aus der Leidensgeschichte des Heilands, die ihn wie den oberen Schrein schmücken, haben den verwilderten Stil der letzten Kanzelreliefs Donatellos zur Voraussetzung, ohne dessen toskanische Knochenkraft zu teilen. Von Gian Cristoforo Romano (1465—1512), Benedetto Briosco und anderen rührt das mächtige, prachtvolle Grab des Galeazzo Visconti in der Certosa zu Pavia (1490—97) her. Cristoforo Solaris Hauptdenkmal (1498), das Grab der Beatrice d'Este, der Gemahlin Ludovico Moros, ist seinem Aufbau nach nicht erhalten; aber die Liegebilder Ludovicos und seiner Gemahlin, die noch heute in der Certosa nebeneinander ruhen, gehören, trotz des unruhigen Faltenfalls ihrer Gewänder, zu den reinsten und edelsten Schöpfungen der italienischen Frührenaissance. Gleichzeitig schufen die Brüder Tommaso und Jacopo Rodari am Dom zu Como ihre merkwürdigen Idealdenkmäler des älteren und des jüngeren Plinius. Zwischen bereits barock erscheinenden

Kandelabersäulen sitzen die heidnischen Gelehrten, denen ein antikes Ansehen zu geben die Meister sich bemüht haben, auf Tragsteinen, die von hageren nackten Gestalten gestützt werden. Daneben aber die Reliefs aus dem Leben der beiden Römer, die einzig in ihrer Art sind!

Die Porträtbildnerei als solche spielte in Mailand und den Nachbarstädten keine solche Rolle wie in Florenz; doch tritt uns auch auf diesem Gebiete Cristoforo Solari als ein Hauptmeister der lombardischen Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert entgegen. Seine beiden Rundrahmenbildnisse des Tommaso und des Giovanni Bossi in der Brera zu Mailand zeigen ihn als Meister, der Augen im Kopf und Gefühl in den Fingerspitzen hatte. Werfen wir von Mailand einen Blick nach Brescia, so fesseln uns hier besonders Gaspare da Cairanos 21 römische Kaiserbüsten in den Zwickeln der Rats-Loggia, Charakterköpfe, die mit denen Caradossos in der Sakristei von S. Satiro in Mailand wetteifern, ohne sie ganz zu erreichen. Wenden wir uns aber weiter östlich nach Verona, der malerisch gelegenen Etsch-Stadt, die in der Malerei den Übergang vom Stil des 14. zum Stil des 15. Jahrhunderts unabhängig von Toskana gefunden hat, so begegnen wir hier in dem ersten Frührenaissancemaler, Vittore Pisano, genannt Pisanello (um 1380—1451), zugleich dem Schöpfer der italienischen Denkmünzenkunst. Erst während des letzten Jahrzehnts seines Lebens wandte er sich, wahrscheinlich durch ältere französisch-flämische Denkmünzen mit den Bildnissen des Kaisers Konstantin und des Kaisers Heraklius angeregt, mit Leidenschaft dem neuknospenden Zweige der Kleinkunst zu. Seine früheste Denkmünze stellt ebenfalls einen byzantinischen Kaiser, den Johannes Palaiologos, dar, der 1438 am Hofe von Ferrara erschienen war. Ihr folgten 24 bezeichnete und 12 andere, sicher von ihm entworfene Denkmünzen, auf denen er, von Ort zu Ort berufen, den erlauchtesten italienischen Fürsten und den erlesensten Geistern seiner Zeit unvergängliche kleine Denkmäler errichtete. Auf den Vorderseiten stellte er die Profilbüsten seiner Helden mit unerbittlicher Wahrheitsliebe, aber auch mit dem vornehmsten Stilgefühl dar. Die Rückseiten versah er in der Regel mit sinnbildlichen Reliefs, die sich auf Vorgänge aus dem Leben, auf den Namen, den Charakter oder den Beruf des Dargestellten bezogen. Zu seinen schönsten Schöpfungen dieser Art gehören die Denkmünzen auf Sigismund II. und auf Novello Malatesta, auf Cecilia Gonzaga, auf Lionello d'Este, auf Leon Battista Alberti (Abb. oben) und auf Alfons I., den König von Neapel. Als sein nächster Schüler in diesem Fach ist in Verona Matteo de' Pasti zu nennen. Von Mailand aus folgte den Spuren Pisanellos jener Römer Gian Cristoforo (um 1465—1512; S. 614), der z. B. in Mantua die Isabella Gonzaga, in Ferrara Alfons von Este, schließlich in Rom Papst Julius II. und Lucrezia Borgia auf Denkmünzen verewigte; in Mailand selbst aber goß Cristoforo Foppa, genannt Caradosso (nach 1452—1527), seine prächtigsten Denkmünzen auf Francesco Sforza und Ludovico il Moro, um später in Rom nicht nur die Stempel für geprägte Münzen Julius' II. und Leos X. zu schneiden, sondern auch noch meisterhaft gegossene Denkmünzen auf Bramante, mit dem er nach Rom gezogen war, auf Julius II. und andere in die Welt zu setzen.



Vittore Pisanos Denkmünze auf Leon Battista Alberti. Nach C. von Fabriczy.

Blicken wir von Mailand nach **Genua**, so treffen wir hier auf dem Gebiete der dekorativen Bildhauerei die wanderlustigen Gagini aus Bissone am Luganer See. Domenico Gagini zog schon 1463 nach Palermo; Elia Gagini aber ist bis 1481 nachweisbar; und Pace Gagini, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts das von Karl Justi beschriebene edle Frührenaissance-Grabmal der Katharina Ribera in der Kartause zu Sevilla geliefert hatte, ist auch der Urheber des schönen Standbildes des Francesco Lomellini (1504) im Palazzo S. Giorgio zu Genua. Zu längerem Verweilen als die Handelsstadt Genua aber lädt die Gelehrtenstadt **Padua** uns ein, die schon im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert unter den Carrara eine Art Vorrenaissance besessen hatte, die besonders in vereinzelten, schon 1390 geprägten, wohl ohne Einfluß auf Pisano gebliebenen Denkmünzen der Herrscher zum Ausdruck kam, dann aber keine besonderen bildnerischen Anwandlungen verriet, bis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Donatello die Stadt des hl. Antonius zum Mittelpunkte eines bildnerischen Aufschwungs machte. **Giovanni da Pisa** stand, nach seinem frisch empfundenen Tonaltar in der Eremitanikirche zu Padua zu schließen, dem Meister am nächsten. **Bartolommeo Bellano** (1430—98) aber, von dem Donatello am meisten gehalten zu haben scheint (S. 564), zeigt sich z. B. in seiner großen figurenreichen Marmorwand in der Sakristei und in seinen zerfahrenen alttestamentlichen Bronzereliefs im Chor der Antoniuskirche zu Padua als ein kraus und stillos empfindender Meister ohne Gefühl für innere Zusammenhänge. Unter Bellanos Nachfolgern ragt als Bronzebildner **Andrea Briosco**, genannt Riccio (1470—1532), hervor, der in seinen größeren Arbeiten in vollem Gegensatz zu Bellano schon manchmal Klassizität mit Nüchternheit verwechselte. In seinen beiden Bronzereliefs, die im Chor des „Santo" die Folge Bellanos abschlossen, erscheint er daher ruhiger als sein Vorgänger; durch seine dekorative bronzene Kleinbildnerei aber zeichnete er sich so aus, daß vorzugsweise unter seinem Namen jene unzähligen kleinen, meist von Gebrauchsgegenständen stammenden Bronzerelieftäfelchen gesammelt werden, die als „Plaketten" das Entzücken der Gegenwart bilden. Riccios Hauptstück dieser Art ist der bronzene Leuchter im Chor der Antoniuskirche zu Padua. Seine Plaketten finden sich in zahlreichen Museen. Auf einer seiner feinfühligen Denkmünzen aber erscheint sein Selbstbildnis mit negerhaftem Krauskopf.

Im Gesichtskreis der Paduaner Schule Donatellos entwickelte sich auch der neuerdings vielgenannte, z. B. von Mackowsky, von Venturi und von Malaguzzi behandelte Bildner **Sperandio von Mantua** (um 1425—95), der in erster Linie als Meister einer markigen Bildniskunst erscheint. Als solcher tritt er uns in dem bemalten Terrakotta-Grabmal Papst Alexanders V. in S. Francesco zu Bologna entgegen; als solcher zeigt er sich in seinen trefflichen Bildnisbüsten, wie der breit aufgefaßten, verblüffend lebenswahren Tonbüste eines Bologneser Professors im Berliner Museum; als solcher erweist er sich aber vor allen Dingen in seinen Denkmünzen, die ihrer Anzahl nach die aller anderen Meister des 15. Jahrhunderts übertreffen.

Neben Sperandio di Mantua war **Niccolò d'Antonio di Puglia**, genannt dell' Arca (gest. 1494), gebürtig aus Bari, der bedeutendste der in **Bologna** tätigen Bildhauer des 15. Jahrhunderts. Sein frühestes gesichertes Werk in Bologna, die große Terrakottagruppe der Beweinung Christi in S. Maria della Vita (1463), zeigt ihn als kraftvollen Naturalisten von äußerster Rücksichtslosigkeit in der Darstellung körperlich gewordener seelischer Leiden. Bald aber klärte Niccolò sich, offenbar in Anlehnung an die großen Werke Quercias, die ihm in Bologna vor Augen standen. Sein Hauptwerk (1469—73) ist der marmorne Deckelaufsatz über dem von Niccolò Pisano oder dessen Schülern ausgeführten Schrein des

hl. Dominicus in dessen Kirche zu Bologna (S. 359). Der Arbeit an dieser „Arca" verdankte er seinen Beinamen. Ganz in der Art Quercias sind die Heiligengestalten, die überall Wache stehen, und die prachtvollen, von nackten flügellosen Knäblein gehaltenen Fruchtkränze, die in freier Rundbildung von der Spitze herabhängen; erhaben ist die Gestalt Gott-Vaters, die den Aufbau krönt, so vollschön aber der knieende, langgelockte Engel unten zur Linken, daß man lange gemeint hat, ihn Michelangelo zuschreiben zu müssen.

Die bolognesische Tonbildnerei in die milde, gefühlsinnige Richtung der gleichzeitigen bolognesischen Malerei hinübergeleitet zu haben, ist das Verdienst — wenn es ein Verdienst ist — Vincenzo Onofris. Sein frühestes Werk (1470—80) ist das zart verzierte, in der liegenden Gestalt aber scharf charakterisierte Grabmal des Bischofs Cesare Nacci in S. Petronio. Sein farbiges Terrakottarelief der Pietà von 1503 in der Servitenkirche lenkt in die Empfindung des Goldschmied-Malers Francia ein. Lebendig ist seine Büste des Humanisten Beroaldi (1505) in S. Martino, innig empfunden sein „Heiliges Grab" in S. Petronio zu Bologna.

Im benachbarten Modena wurde die plastische Darstellung des „heiligen Grabes" durch große bemalte Tonfiguren mehr im Dienste der Kirche als in dem der Kunst bis zum Gipfel des Realismus geführt. Der Hauptmeister dieser Kunst war Guido Mazzoni (1450—1518), ein vielbeschäftigter, auch nach Neapel und nach Frankreich berufener Meister. Vortrefflich in ihrer Art ist schon die Beweinung Christi von 1475 in der Minoritenkirche von Busseto bei Parma. Von krasser, fast spießbürgerlicher Natürlichkeit bei bewundernswertester Durchbildung ist die Beweinung Christi von 1480 in S. Giovanni Decollato zu Modena, der sich die Geburt Christi im Dome anschließt. Erst 1492 aber wurde die leider auseinandergerissene Gruppe der Beweinung in der Kirche Monteoliveto zu Neapel vollendet; und hier meint man auch die sprechende Bronzebüste des Königs Ferrante im Museo Nazionale auf Guidos scharfes Auge und sichere Hand zurückführen zu können.

Wir können die Lombardei und die ihr benachbarten Gebiete jedoch nicht verlassen, ohne der bildnerischen Tätigkeit des großen Florentiners Leonardo da Vinci in Mailand zu gedenken. Als Bildhauer trat er hier gleich nach seiner Übersiedelung von Florenz (1481 oder 1482) zunächst in Tätigkeit. Für Ludovico Moro sollte er hier das kolossale Reiterdenkmal des Francesco Sforza schaffen. Nach sechzehnjährigen Vorarbeiten und Versuchen, über die z. B. Courajod, Müntz, Müller-Walde, Rosenberg und Mc Curdy berichtet haben, kam doch nur ein riesiges Pferdemodell zustande; und dieses wurde nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen zerstört. Erhalten haben sich nur kleine Zeichnungen dazu von des Meisters Hand, die sein unablässiges Ringen nach Vollendung verraten. Daß sein Reiterdenkmal über Verrocchios Colleoni mindestens so weit hinausgehen müßte wie dieser über Donatellos Gattamelata, stand ihm natürlich von vornherein fest. Die Entwürfe, die das Roß mit dem Reiter, kühn auf die Hinterbeine erhoben, über den zusammensinkenden Feind dahinsprengen lassen, entsprechen am meisten einem solchen Fortschritt im Geiste des neuen Jahrhunderts, an dessen Schwelle das Werk geschaffen wurde. Doch scheint es, als sei dem plastischen Modell schließlich doch ein zahmerer Entwurf mit schreitendem Rosse zugrunde gelegt worden, und als seien die flottesten der erhaltenen Zeichnungen eines sprengenden Rosses erst für ein zweites, niemals ausgeführtes Reiterdenkmal Leonardos, das des Feldherrn Gian Francesco Trivulzio, bestimmt gewesen. Ewig schmerzlich bleibt es, daß das Meiste, was in Leonardo nach Gestaltung rang, Entwurf geblieben ist.

In manchen Beziehungen ihre eigenen Wege ging die plastische Kunst dieses Zeitraums in Venedig. Vom Meer her weht stimmungsvolle Milde durch die stillen Wasserstraßen; die Lage der Stadt öffnet den Blick mehr für malerische als für plastische Reize, stellt dafür freilich aber auch eine unmittelbare Verbindung mit Griechenland her. Die Bildnerei der Lagunenstadt neigt zu malerischer Weichheit, die sich hier und da klassischer Schönheit näherte. Der Übergang aus dem 14. ins 15. Jahrhundert vollzieht sich auch hier unter florentinischem, hier zugleich aber unter lombardischem Beistand. An hervorragenden Werken der Übergangszeit fehlt es keineswegs.

Steht von den Eckgruppen am Äußeren des Dogenpalastes der steife, aber innerlich belebte „Sündenfall“ noch auf dem Boden der Massegne (S. 388), so bezeichnen die Bildwerke des Haupteingangtors der noch gotisch gegliederten Porta della Carta, die Bartolommeo Buon zwischen 1438 und 1463 ausführte (z. B. die nackten Flügelknäblein unter den Eckphialen), ein mächtiges Ringen, sich der gotischen Formeln vollends zu entledigen. Von den Florentinern der Übergangszeit, die in Venedig tätig waren, sind zunächst Niccolò di Piero Lamberti, der in der Regel für Niccolò d'Arezzo gehalten wird, obgleich Ghiberti diese beiden Meister voneinander unterscheidet, und sein Sohn Piero di Niccolò zu nennen. Nach den Urkunden waren sie seit 1420 an der bildnerischen Ausschmückung der Fassade der Markuskirche beschäftigt, wo z. B. das Friesband des Mittelbogens und das Standbild des hl. Marcus auf diesem Bogen von ihrer Hand erhalten sind. Piero di Niccolò und Giovanni di Martino aus Florenz aber errichteten nach 1423 das Grabmal des Dogen Tommaso Moncenigo in S. Giovanni e Paolo. Der Sarkophag, auf dem der Verstorbene ruht, ist mit rundbogigen, oben gemuschelten Nischen geschmückt, in denen Heilige stehen. Ein mächtiger, von langbekleideten Engeln zurückgeschlagener Vorhang aber trennt ihn etwas unorganisch von den Statuenreihen der Rückwand. Auf die Hand der Meister dieses Grabmals glaubt man dann auch die prächtige Eckgruppe des Dogenpalastes (neben der Porta della Carta) zurückführen zu können, die das Urteil Salomos (Abb. oben) mit fünf großartig charakterisierten, wenn auch noch etwas altertümlich steif gehaltenen Gestalten in kaum wieder erreichtem Zusammenschluß in engem Raume darstellt.



Das Urteil Salomos. Bildwerk vom Dogenpalast in Venedig. Nach Photographie.

Mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die auch hier die reineren Renaissanceformen bringt, beginnt die Vorherrschaft der Lombarden in Venedig, die vereinzelt schon früher hier gearbeitet hatten. An der Spitze der wirklichen Frührenaissance-Meister Venedigs steht Antonio Rizzi aus Verona (S. 612). Seine Standbilder Adams und Evas von 1464 im



Taf. 52. Das Grabmal Andrea Vendramins in S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Hofe des Dogenpalastes gehören zu den Hauptwerken venezianischer Frührenaissance. Alle Befangenheit ist hier wenigstens in der Darstellung des wohlgestalteten und frei bewegten, verklärt gen Himmel blickenden jugendschönen Adam abgestreift. Antonios Grabdenkmal des Dogen Niccolò Tron in der Frarikirche zu Venedig (nach 1473) ist ein mächtiger Wandbau, der unter dem krönenden Halbrund noch aus vier Geschossen besteht, die reich mit sorgfältig gearbeiteten Standbildern geschmückt sind; ihrer Gesamthaltung nach herb, sind diese in den Einzelheiten, wie den Gewandfalten, oft sogar schon allzu zierlich durchgebildet.

Auf Antonio Rizzi folgen gleich die Lombardi (S. 612), die eigentlichen Hauptmeister der Frührenaissancebildnerei Venedigs, die, obgleich auch sie von der Lombardei ausgegangen waren, mit richtiger Empfindung den Geschmack der Venezianer zu treffen und zu bilden verstanden. Bei den Beziehungen Venedigs zu Griechenland waren sie in der Lage, nicht nur römische, sondern auch griechische Bildwerke (S. 620) zu sehen; und das Feingefühl, das auch spätgriechischen Werken noch eigen ist, klingt in der Tat in ihren Werken manchmal an, wenngleich es oft ins Gezierte oder Süßliche verzogen wird. Pietro Lombardo (gest. 1515) betonte dabei in seinen eigenen Schöpfungen allerdings noch stets die frischen Naturformen, ohne die es keine echte Frührenaissance gibt. Erst seine Söhne Tullio (gest. 1532) und Antonio (gest. 1516) wurden weicher und gezierter. **Pietro, Tullio und Antonio Lombardi**, denen sich als Zierkünstler auch Alessandro Leopardi (gest. 1522) nicht selten anschloß, arbeiteten gemeinsam an der Herstellung einiger großen Grabmäler und an der Ausschmückung einiger prächtigen Kirchen Venedigs. Von den Kirchenarbeiten zeichnen sich besonders die Verzierungen und Bildwerke an und in der Kirche S. Maria de' Miracoli, im Chor von S. Giobbe, in der Capella Giustiniani der Kirche S. Franceso della Vigna und in der Kapelle S. Zeno in der Markuskirche aus. Auf dem dekorativen Reichtum liegt überall ein größeres Gewicht als auf der Wirkung der Einzelgestalten als solcher. Die Grabmäler bilden daneben einen besonderen Kunstzweig. Unter Pietros Mitwirkung entstanden Wandgräber, wie das noch gotisch empfundene, wenngleich renaissancemäßig gestaltete Grabmal des Dogen Pasquale Malipiero (gest. 1462) und das eigenartig prächtige Denkmal des Dogen Pietro Moncenigo (gest. 1476) in S. Giovanni e Paolo. Der Seeheld Moncenigo steht hier in voller Lebenskraft auf seinem Sarkophage, der von drei kräftigen Kriegergestalten getragen wird; und Krieger stehen auch in den Nischen, in die die Seitenwände aufgelöst sind. Mit Leopardi gemeinsam aber führten Pietros Söhne im letzten Viertel des Jahrhunderts „das schönste aller Dogengräber", das des Andrea Vendramin (Taf. 52) in S. Giovanni e Paolo, aus, das erst nach 1493 vollendet wurde. Der ganze Aufbau hat hier etwas Triumphbogenartiges; mächtig, von vorspringenden korinthischen Rundsäulen getragen, wölbt sich der kassettierte Mittelbogen, unter dem der Sarkophag mit dem Liegebild des Dogen steht. Klassisch und reich zugleich sind die Verzierungen, die überall an der richtigen Stelle angebracht sind. Der Gesamteindruck aber ist auch hier bedeutender als die Einzelbildung der Gestalten. Die beiden großen jugendlichen Wappenhalter, die zu beiden Seiten des Grabmals standen, wo sie durch nüchterne weibliche Gestalten ersetzt sind, gehören jetzt zu den Zierden des Berliner Museums. Von den Einzelarbeiten Pietro Lombardos sind die noch kraftvoll herben Standbilder der hl. Hieronymus und Paulus in S. Stefano zu Venedig und das feinempfundene Relief von 1482, „Dante an seinem Schreibpult", im Dante-Mausoleum zu Ravenna, noch mit seinem Namen bezeichnet. Tullio Lombardo (um 1460—1532), der am entschiedensten in den gezierten Stil überging, schuf ganz in antikem Sinne das feine Hochrelief im Museum des Dogenpalastes,

das das Doppelbildnis eines jugendlichen Ehepaares darstellt, schuf ganz im christlichen Sinne die vier knieenden Engel von 1484 an einem Wandaltar in S. Martino, schuf ganz im Sinne der neuentdeckten Gesetze der malerischen Perspektive die merkwürdigen Reliefs am Erdgeschoß der Schauseite der Scuola di S. Marco. Unruhig dagegen sind seine Reliefs der Wundertaten des hl. Antonius (1525) in der Kapelle dieses Heiligen zu Padua. Mit seinem Namen aber hat Antonio Lombardo (um 1462—1516) in derselben Kapelle das reine Relief des wunderwirkenden Säuglings (1505) bezeichnet, das in seiner Anordnung und im Faltenwurf seiner Gewänder den unmittelbarsten Anschluß an antike Vorbilder verrät.

Leopardis schönste beglaubigte Schöpfungen sind die drei vorbildlichen, edelgebauten und aufs köstlichste mit antikisierendem Bildwerk geschmückten ehernen Fahnenstangen auf dem Markusplatz und der stattliche, mit bronzenem Waffenfriese geschmückte Marmorsockel unter Verrocchios Reiterdenkmal, dessen Guß er ausführte. Immerhin gibt es zu denken, daß die Venezianer zur Herstellung dieses Hauptwerks der monumentalen Bildnerei Venedigs einen Florentiner beriefen.

Wie geschickt auch die venezianische Bildnerei des 15. Jahrhunderts den vielseitigen Ansprüchen, die an sie gestellt wurden, gerecht zu werden verstand, zur eigentlichen Nationalkunst Venedigs entfaltete sich in diesem Zeitraum doch nur die Malerei, die auch die Schwächen des venezianischen Kunstempfindens in Stärken verwandelte.

C. Die oberitalienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Auch in der oberitalienischen Malerei des 15. Jahrhunderts fehlte es nicht an toskanisch-mittelitalienischen Einflüssen. Sahen wir doch Masolino in Castiglione d'Olona, Gentile da Fabriano in Venedig und Brescia arbeiten, haben Uccello und Fra Filippo doch Fresken, die wir leider nur aus der schriftlichen Überlieferung kennen, in Padua, der berühmten Universitätsstadt, geschaffen, verlieh schließlich in Mailand doch kein geringerer als Leonardo da Vinci selbst der oberitalienischen Kunst die Schwingen zu den höchsten Adlerflügen. Aber auf nicht minder zahlreichen Herden als in Toskana und Mittelitalien brannte in Oberitalien doch schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein helles einheimisches Feuer. Selbständig, ja mit etwas anderen Ergebnissen als ihre florentinischen Genossen nahmen in Padua gelehrte Meister, wie Squarcione und Mantegna, die perspektivischen Studien auf; und in Mailand, wo die Maler Foppa, Zenale und Bramantino sich der Lehre von der Perspektive angenommen hatten, faßte schließlich Leonardo, der auch die Luft- und Lichtperspektive in den Kreis seiner Untersuchungen zog, alle diese Forschungen theoretisch und praktisch zusammen. Selbständig aber gaben die paduanischen Gelehrten und Künstler sich auch den archäologischen Forschungen hin, die eigentlich die Voraussetzung der „Renaissance" im engeren Sinne bilden Die Antikensammlungen, die der gelehrte Scarampi und der Malervater Squarcione (1397 bis 1474) in Padua anlegten, dem über Venedig echt griechische, wenn auch wohl meist spätgriechische Werke aus dem Osten zugeführt wurden, wurden mit Absicht in den Dienst der Ausbildung der Maler gestellt; und Squarciones Adoptivsohn Mantegna wurde, was auch nach Venturis Untersuchungen der schwer greifbare Übergangsmeister des Trecento Giusto di Padua (der übrigens Florentiner war; gest. um 1397) in dieser Richtung versucht haben mag, „der erste große Künstlerarchäolog", den die Kunstgeschichte nennt.

Auch die Nebenzweige der Malerei trugen in Oberitalien würzige Früchte. Die kirchliche Glasmalerei blühte in Mailand, in Bologna und in Venedig. In S. Petronio zu Bologna

z. B. läßt die Entwickelung sich bis zu ihrer Einmündung in den Stil Lorenzo Costas verfolgen, von dessen Hand die acht Nischenheiligen im Fenster der Cappella Bacciocchi (um 1492) herrühren. Die Intarsienkunst fand zwischen den Alpen und Apenninen eine begeisterte Aufnahme, ja, wanderlustig wie immer, trugen oberitalienische Meister sie durch ganz Italien. Rühren von Cristoforo da Lendinara (gest. 1491) doch die fünf Intarsiatafeln mit baulichen Ansichten (1484—88) in der Pinakothek zu Lucca her. Schuf Cristoforos Bruder Lorenzo da Lendinara (gest. 1477) doch Ansichten dieser Art in der Frarikirche zu Venedig. Wurde Fra Giovanni da Verona (1457—1525) von seiner Vaterstadt doch nach Siena, Rom und Neapel berufen. Zu besonders reicher Blüte aber brachte es die Buchmalerei dieses Zeitraums in Oberitalien; und außerordentlich gründlich sind die Untersuchungen, die z. B. Malaguzzi über die bolognesische, H. J. Hermann, Ad. Venturi und Fed. Hermanin über die ferraresischen, Beltrami und Venturi über die mailändischen Bilderhandschriften des 15. Jahrhunderts angestellt haben. Von den bedeutendsten venezianischen Buchmalern dieses Zeitraums, Matteo de' Pasti, Girolamo dai Libri und Liberale da Verona, werden wenigstens die letzten beiden uns unter den Großmalern wieder begegnen. In Mailand arbeitete z. B. Antonio da Monza, ein kecker, etwas schwerfälliger lombardischer Meister, der nach Maßgabe des mit seiner Namenszeichnung versehenen üppigen Titelblattes in der Albertina in Wien z. B. auch als Meister des hübschen Meßbuchs der vatikanischen Bibliothek erscheint, und Cristoforo Preda (oder de Predis), dessen malerisch kräftige Buchbilder z. B. in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand und in der Nationalgalerie zu London zu finden sind. In Padua und Venedig wirkte Benedetto Bordone, dessen Meßbuch im British Museum den Übergang von dem paduanischen zu dem venezianischen Stile Giovanni Bellinis aus einiger Entfernung mitmacht. Besonders deutlich aber spiegelt die ganze oberitalienische Großmalerei sich in der Handschriftenmalerei Ferraras wider. Schon unter Leonellos Regierung (1441 bis 1450) hatte sich das typische Zierwerk der Randleisten der ferraresischen Buchmalerei herangebildet, dessen Grundlage nicht das landläufige weiße Astwerk der florentinischen Randleisten, sondern ein feines, spitzenartiges Netzwerk aus schwarzen und goldenen Spiralen bildet; unter Borso (1450—70) scheidet sich die von Vittore Pisano und Squarcione beeinflußte Richtung Taddeo Crivellis und Francesco Russis, deren Hauptwerk die berühmte, mit über tausend Abbildungen geschmückte Bibel der Österreichisch-Esteschen Sammlung zu Wien ist, von der selbständig ferraresischen Richtung Guglielmo Giraldis, als deren Meisterwerk die prächtige Bibel der Certosa von Ferrara erscheint. Unter Ercole I. (1471—1505) endlich scheidet sich eine ältere Richtung, deren Hauptmeister, Martino da Modena, eine Reihe der schönen Chorbücher des Domes zu Ferrara geschaffen, von der neuen, frei erblühenden Richtung, die um 1500 einsetzte und im Breviarium Ercoles I. in der Österreichisch-Esteschen Sammlung zu Wien ihre höchsten Triumphe feiert.

Der oberitalienische Holzschnitt erreichte seine höchste Blüte erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Venedig. Berühmt sind z. B. die 172 Textbilder in Francesco Colonnas Kunstroman „Hypnerotomachia Poliphili", den Aldo Pio Manutio, der Ahnherr eines angesehenen venezianischen Druckergeschlechts, erst 1499 in Venedig herausgab. Weich und rund sind die Umrisse der Zeichnungen; sparsam sind die Schattenschraffierungen, die nur mit Parallellinien ausgeführt werden; anschaulich und poetisch aber sind die einzelnen Vorgänge verbildlicht.

Aber auch in Oberitalien spricht sich im Kupferstich (S. 578) eine noch stärkere und innerlichere künstlerische Kraft aus als im Holzschnitt. Nordische Einflüsse mögen sich hier

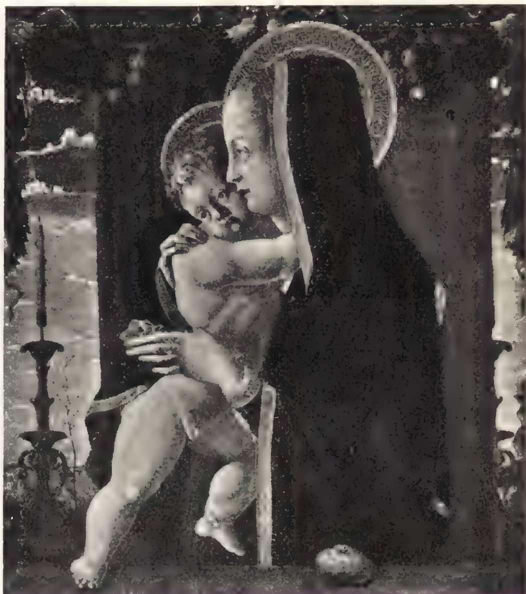
mit den florentinischen gekreuzt haben. Als feine oberitalienische Niellen (S. 578) seien die prächtigen Platten des berühmten Goldschmieds und Malers Francesco Francia (S. 628) in der Pinakothek zu Bologna genannt. Die Hauptvertreter des oberitalienischen Kupferstichs aber gehören zugleich zu den Großmalern, unter denen wir sie kennen lernen werden.

Aus den Wechselbeziehungen zwischen Padua und Verona hatten sich, wie wir gesehen haben (S. 389), schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts bedeutende Fortschritte in der räumlichen Ausgestaltung der Bildfläche und der lebensvollen Durchbildung der einzelnen Gestalten ergeben; ja es schien fast so, als seien die Fortschritte dieser Art in den Grenzen jener Zeit damals von Oberitalien nach Toskana verpflanzt worden. Padua und Verona standen auch jetzt an der Spitze der Bewegung; älter aber war Vittore Pisano, genannt Pisanello (um 1380—1451), in Verona als Francesco Squarcione (1397—1474) in Padua. **Pisanello**, dessen Bildnisse, Tiere und Landschaftsgründe einen besonderen Eindruck machten, tritt in seinen Gemälden noch etwas befangener auf als in seinen Schaumünzen, und so gut seine Denkmünzenkunst (S. 615) wohl an französisch-niederländische Vorbilder anknüpfte, mag vielleicht auch seine Malerei, wie Dvořak gesehen, von der nordischen beeinflußt sein. Jedenfalls aber hat er auch Anregungen von Gentile da Fabriano (S. 596) verarbeitet. Den Verlust seiner berühmtesten Wandbilder, wie die des Dogenpalastes zu Venedig, in dem er neben Gentile da Fabriano arbeitete, lassen die Reste seiner Fresken in Verona, die strenge „Verkündigung" in S. Fermo und der herbe hl. Georg in S. Anastasia, um so schmerzlicher empfinden. Greifbar ist Pisanello als Maler hauptsächlich durch sein bezeichnetes Tafelbild der Londoner Nationalgalerie, das auf der Erde vor einem Wald die stehend einander zugewandten Heiligen Antonius und Georg, in der Höhe des Himmels aber die Erscheinung der hl. Jungfrau mit ihrem Sohne darstellt. Das Beiwerk ist noch mit erhöhtem Gold aufgetragen. Die Gestalten stehen bei fortgeschrittener räumlicher Auffassung einander noch etwas steif gegenüber. Das Rundbild der Anbetung der Könige in der Berliner Galerie muß nach diesem mindestens auf Pisanellos Werkstatt zurückgeführt werden. Jünger, aber noch befangener als Pisanello erscheint **Stefano da Zevio** (geb. 1393), dessen bezeichnete „Anbetung der Könige" in der Brera zu Mailand ebenfalls den Einfluß Gentile da Fabrianos verrät, etwas freier in derselben Richtung **Giovanni Badile** (erwähnt 1418—55), dessen Madonna mit fünf Heiligen und dem Stifter im Museum zu Verona allerdings kein Werk ersten Ranges ist.

Erst die **Schule von Padua** steckte auch der Schule von Verona neue Ziele. Von eigenen Gemälden **Squarciones**, des Begründers der Schule von Padua, läßt sich nicht viel sagen. Er war Unternehmer, der die Bilder, die bei ihm bestellt wurden, in der Regel von den Händen der Schüler seiner „Akademie" ausführen ließ: so wahrscheinlich auch die kleinlich gemalte Altartafel mit der Vergöttlichung des hl. Hieronymus in der Galerie von Padua. Am ehesten dürfen wir seine vollbezeichnete, plastisch modellierte Profil-Madonna (um 1450) im Berliner Museum, die sich übrigens noch deutlicher an Donatello als an die Antike anschließt, als eigenhändiges Werk des Meisters ansehen (Abb. S. 623).

Sicher ließ Squarcione die Fresken der **Christophoros-Kapelle in den Eremitani zu Padua**, die nach 1443 bei ihm bestellt wurden, ausschließlich von Schülerhänden ausführen. Die sechs, in drei wagerechten Reihen übereinanderstehenden Bilder der linken Wand sind den Geschichten des hl. Jakobus, die sechs entsprechenden Bilder der rechten Wand den Legenden des hl. Christophoros geweiht. Die Altarwand der Apsis zeigt die Himmelfahrt

der Muttergottes; in den Gewölbekappen erscheint Gott-Vater zwischen Heiligen und Aposteln. Der Trennungsbogen zwischen der Kapelle und der Apsis ist vorn in echt antikisierender Weise mit Stirnschädeln und Fruchtschnüren geschmückt, wie sie auch, von Putten durchspielt, in die oberen Wandgemälde herabhängen. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir den Geist und den Willen Andrea Mantegnas (1430—1506), des weitaus größten und selbständigsten Schülers Squarciones, in dieser Anordnung erkennen; an der Ausführung aber waren zweifellos einige Mitschüler und Genossen Mantegnas beteiligt, die wir vorweg kurz betrachten müssen. Verschieden sind die Ansichten darüber, inwieweit der Dalmatiner Gregorio Schiavone (tätig um 1440—70) und der Bolognese Marco Zoppo (tätig um 1471—98), die sich auf herb und hart gemalten Madonnenbildern in der Berliner Galerie und bei Lord Wimborne in England inschriftlich zur Schule Squarciones bekannt haben, an der Ausschmückung der Eremitanikapelle beteiligt gewesen. Allgemein zugegeben wird, daß Niccolò Pizzolo, ein anderer Schüler Squarciones, die Apsisbilder der Kapelle gemalt habe; Bono da Ferrara aber, der, wie sein Hieronymus in der Londoner Galerie beweist, aus der Schule Pisanellos in den Kreis Squarciones übergetreten war, hat das Bild des hl. Christoph mit dem Christkind auf der Schulter, und Ansuino da Forli, der, wie Kristeller gezeigt hat, aus der Richtung Piero della Francescas hervorgegangen, hat die Predigt des hl. Christophoros in der Eremitanikapelle mit seinem Namen bezeichnet; und Ansuino hat man demnach mit Recht noch einige andere Bilder der Folge zugeschrieben, die für Mantegna zu schwach sind. Die vier unteren Bilder beider Wände aber und die beiden mittleren der linken, der Jakobus-Wand, zeigen durchaus die jugendfrische Hand Mantegnas selbst.



Madonna. Gemälde von Francesco Squarcione in der Berliner Galerie. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 622.

Andrea Mantegna war 1431 in Vicenza geboren, wird 1441 als Schüler Squarciones in Padua erwähnt, wurde 1460 aber von Ludovico II. Gonzaga nach Mantua berufen, wo er 1506 starb. Die klare, herbe, plastische Kraft seines Jugendstils tritt nirgends deutlicher hervor als in seinen genannten Fresken in Padua, die 1455 vollendet waren. Besonders die vier unteren Bilder, von denen die zur Linken den Gang des Jakobus zum Richtplatz und seine Enthauptung, die zur Rechten den Martertod des hl. Christoph und die Fortführung seines Leichnams darstellen, gehen in dem auf perspektivische Täuschung berechneten Bestreben, die Bildfläche als wirklichen Raum hinter der Umrahmung, auf die einige Gestalten zu treten scheinen, wirken zu lassen, über alle florentinischen Bestrebungen dieser Art hinaus. Um die Körperlichkeit der Gestalten, deren individuell belebte Köpfe freilich auch mächtig durchgeistigt sind, und um die Greifbarkeit der Geschehnisse ist es dem Meister

hier überall in erster Linie zu tun. Der raumabschließenden Wandmalerei des Mittelalters stellt sich mit vollem Bewußtsein die raumerweiternde Wandmalerei der Neuzeit gegenüber.

Wie Mantegna noch 1453—54 ein großes Altarwerk auffaßte, zeigt sein Lukasaltar der Brera zu Mailand mit seinen unter Spitzbogen noch schlicht und raumlos auf den Goldgrund gestellten Heiligengestalten. Die Jahreszahl 1454 und seine Namenszeichnung trägt sein erstes Leinwandbild, die edle Gestalt der hl. Euphemia im Museum zu Neapel. Erst zwischen 1457 und 1459 schuf der Meister das erste große Altarwerk, dem er alle räumlichen Errungenschaften der Eremitanikirche zugute kommen ließ, das herrliche Triptychon in S. Zeno von Verona, dessen Mittelbild die thronende Madonna unter Fruchtschnüren, von musizierenden und singenden Englein umspielt, veranschaulicht, während die Seitenbilder stattliche Heiligenversammlungen in prachtvoll vertiefter Himmelshalle darstellen. Die wirkungsvolle „Kreuzigung" vom Sockel dieses Altarwerks befindet sich im Louvre. Der paduanischen Zeit des Meisters gehören aber auch z. B. sein kleiner hl. Sebastian in der Wiener Galerie und seine schönen Bilder des Berliner Museums an, die Madonna in dem Engelrahmen, die Darstellung im Tempel und das prächtige Brustbild eines Kardinals. Der ersten mantuanischen Zeit Mantegnas schreiben wir mit Kristeller einige seiner packendsten und poesievollsten Bilder zu: z. B. das wunderbare Triptychon der Uffizien, dessen Mittelbild die Anbetung der Könige vor eine romantische Felsengrotte verlegt, den ganz eigenartig realistisch und doch wunderbar poetisch gestalteten Tod Mariä im Madrider Museum und die schreckhaft wahre und doch tief durchgeistigte Klage am heiligen Leichnam in der Brera zu Mailand. In voller Verkürzung ausgestreckt, wendet der Tote hier dem Beschauer die Fußsohlen zu, während links die von heftigstem Schmerze verzogenen Gesichter der Leidtragenden hervorblicken.



Rückkehr von der Jagd. Aus der Freskenfolge Andrea Mantegnas in der Camera degli Sposi zu Mantua. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Eine neue Großtat Mantegnas war die 1474 vollendete Freskenfolge in der Camera degli Sposi der Hofburg zu Mantua. Das ganze Gemach, Sockel, Wände und Deckengewölbe, wurde hier mit raumerweiternder Absicht malerisch vertieft; die lebensgroßen Bildnisgruppen des Ludovico Gonzaga und seiner Angehörigen, seiner Dienerschaft, seiner Pferde (Abb. oben) und seiner Jagdhunde sind so plastisch in die gemalte Landschaft und zum Teil noch vor die gemalte Architektur gesetzt, als leibten und lebten sie dort in voller Wirklichkeit. Es sind zugleich die ersten großen auf sich selbst gestellten Bildnisgruppen der

Kunstgeschichte, und das gemalte Gewölbe, über dessen in voller Untersicht wiedergegebenes kreisrundes Geländer, an dem Engel spielen, neugierige Menschenköpfe herabblicken, ist die früheste, auf volle Untersicht berechnete Gewölbemalerei der Weltgeschichte der Kunst. Als kühner Neuerer, als gründlicher Beherrscher der Technik, aber auch als geistvoller Nachbildner der Natur erscheint Mantegna hier wie überall.

Abermals neue Wege schlug der gewaltige Meister mit seinem berühmten „Triumph Cäsars" ein. Diese mächtige Schöpfung besteht aus neun großen, sich aneinander anschließenden Viereckbildern, die jetzt den Palast zu Hampton Court schmücken. Trophäenträger, Tubenbläser, Elefanten mit Fackeln auf den Rücken, Beuteträger, Gefangene, Rinderführer, zum Schlusse Cäsar auf seinem Siegeswagen vor einem Triumphbogen, Zuschauer in den Fenstern der Häuser, Denkmäler auf den Bergeshöhen des Hintergrundes: ein gewaltiger, von rechts nach links unaufhaltsam fortschreitender Siegeszug! Mächtige, lebensvolle, kühn, aber gemessen bewegte Gestalten! Eine Fülle genau studierter antiker Trachten, Gefäße, Geräte und Musikinstrumente! Gerade hier erscheint Mantegna als der große Künstlerarchäologe, gerade hier aber auch als der Meister gewaltigen eigenen Natur- und Stilgefühls. Von den antikisierenden Tafelbildern, die sich an diesen Triumphzug anschlossen, können hier nur noch die anmutigen Louvre-Bilder „Der Parnaß" (richtiger „Triumph der Venus") und „Der Sieg der Tugend" hervorgehoben werden. Von Mantegnas späten schlichteren Andachtsbildern aber verdient besonders die Heilige Familie der Dresdner Galerie wegen des ruhigen Adels ihrer Formensprache und der kühlen Pracht ihrer Färbung hohes Lob. Von den großen Altarbildern seiner Spätzeit endlich, die sich bei leise zunehmender Rundung der Formen durch den stillen, aber keineswegs geistlosen Seelenfrieden ihrer Stimmung auszeichnen, ragt die Madonna della Vittoria des Louvre schon durch das prachtvolle, ganz aus Fruchtschnüren zusammengesetzte Triumphgestell hervor, unter dem die Handlung spielt, gehören aber auch die Madonna zwischen dem Täufer und Magdalena in der Londoner Nationalgalerie und die Madonna von 1497 in der Sammlung Trivulzio zu Mailand zu Mantegnas prächtigsten Werken.



Kampf der Meergötter. Kupferstich von Andrea Mantegna. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Vgl. Text, S. 626.

Auch als Kupferstecher nimmt Mantegna eine führende und herrschende Stellung für ganz Italien ein. Von den zahlreichen Kupferstichen, die ihm zugeschrieben zu werden pflegen, erkennt Kristeller freilich nur sieben als eigenhändig an, von denen die ergreifende Grablegung im Breitformat (Bartsch 3), die beiden Bacchanale (B. 19 und 20) und die beiden Kämpfe

der Meergötter (B. 17 und 18; Abb. S. 625) hervorgehoben seien. In seiner ruhigen, sicheren, mit Parallelschraffierungen arbeitenden Technik hat Mantegna hier wahre Musterleistungen des Kupferstichs vollendet und zugleich, den beiden Seelen, die in seiner Brust wohnten, gehorchend, christliche wie antike Darstellungen von höchster Kraft der Bewegung und lebendigster Fülle des Ausdrucks geschaffen.

Unter Mantegnas Schülern sind hauptsächlich seine Söhne Ludovico und Francesco zu nennen. Mantegna übte aber auch auf seine gleichalterigen oberitalienischen Zeitgenossen einen gewaltigen Einfluß aus; und seinem Einfluß vor allen Dingen ist es zuzuschreiben, daß seine oder Squarciones Richtung im dritten Viertel des Jahrhunderts wenigstens vorübergehend alle oberitalienischen Kunststätten beherrschte.


Der hl. Sebastian. Gemälde von Cosimo Tura in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

In Ferrara waren die beiden Hauptvertreter dieser Richtung Cosimo Tura, genannt Cosmè (1429 oder 1430—95), und Francesco Cossa (um 1438—80). Tura gibt sich entschieden als Sprossen der Schule von Padua zu erkennen, zeigt aber auch deutlich den Einfluß Piero della Francescas (S. 597), der vor 1470 in Ferrara gemalt hatte. Er ist manchmal knorriger, manchmal phantastischer, in der Regel frischer und reizvoller in der Färbung als Mantegna, ohne dessen eherne Größe zu erreichen. Die verschiedenen Wandgemälde, die er für den Hof von Ferrara malte, haben sich leider nicht erhalten; aber Bilder seiner Hand, wie die beglaubigten Orgelflügel von 1469 mit der Verkündigung und dem hl. Georg im Dom zu Ferrara und die überaus herbe, aber großartige Schmerzensmutter mit dem Leichnam Christi im Museo Correr zu Venedig, legen noch in Italien Zeugnis von der Wucht seines Könnens ab. Eine Reihe seiner bedeutendsten Werke, die Harck zusammengestellt hat, aber besitzt das Ausland: das Berliner Museum unter andern das prächtige Altarblatt, das die göttliche Mutter mit ihrem Kinde zwischen Heiligen und Engeln auf reichgeschmücktem Throne zeigt, die Dresdner Galerie den knorrig-herben, aber stimmungsvollen hl. Sebastian (Abb. nebenstehend) mit der wunderbaren, koloristisch fein empfundenen Fernsicht zu seinen Füßen.

Francesco Cossa war aus denselben Einflüssen wie Tura ruhiger, ernster und glatter als dieser hervorgegangen. Seine Frauentypen zeigen die vollen Wangen und schmalen Stirnen, die die ferraresische Schule eine Zeitlang beibehielt. Seine Färbung ist weniger geistreich als die Turas, aber frisch und gediegen. Von seinen Fresken haben sich in Ferrara, wo er schon 1456 unter seinem Vater tätig war, die sinnbildlichen Darstellungen der Monate März, April und Mai im Palazzo Schifanoja erhalten, dessen große Freskenfolge aus dem Leben des Herzogs Borso, aus der Welt sinnbildlicher Vorstellungen und aus dem täglichen Dasein ein Hauptdenkmal der alten ferraresischen Schule ist. Nur Cossas Hand läßt sich in einigen der Bilder mit Sicherheit erkennen. Um 1470 zog er nach Bologna. Hier vollendete er 1472 das hoheitvolle Fresko der Madonna mit den Bildnissen Giovanni Bentivoglios und seiner Gattin in der Kirche Madonna del Baracano, 1474 aber die klar hingesetzte

Madonna zwischen Petronius und Johannes dem Evangelisten, jetzt in der dortigen Pinakothek. Ein treffliches Werk Cossas aber, das die Unschönheit seiner weiblichen Typen, die plastische Festigkeit seiner Pinselführung und die Sicherheit seiner Perspektive kennzeichnet, ist das Verkündigungsbild der Dresdner Galerie, das früher Mantegna zugeschrieben wurde.

An der Spitze des jüngeren ferraresischen Künstlergeschlechts, das nach wie vor das Banner strenger Zeichnung, fester Modellierung, farbigen Reizes und feinen Helldunkels hochhält, ohne sich in der Größe der Ausbildung der Charaktere oder in der monumentalen Klarheit der Wiedergabe der Geschehnisse mit den Florentinern oder mit Mantegna messen zu können, steht Ercole Roberti (um 1455—96), der erst durch Venturis Forschungen in ein volleres Licht getreten ist. Sein Hauptwerk ist sein eigenartig aufgebauter Altar von 1481 in der Brera, über den Ricci die urkundlichen Nachrichten beigebracht hat. Geistreich-herb klingen die Farben und Linien zusammen. Durch Vasari beglaubigt sind die beiden von leidenschaftlichem Leben erfüllten Sockelbilder der Dresdner Galerie, die die Gefangennahme Christi und den Zug nach Golgatha darstellen. Als Mittelstück gehört die Schmerzensmutter der Royal Institution in Liverpool zu demselben Sockel eines Altarbildes der Kirche S. Giovanni in Monte zu Bologna Auch die National Gallery in London besitzt in ihrer „Mannalese" ein ähnliches Bild des geistvollen Meisters.

Nicht zu verwechseln mit Ercole Roberti ist Ercole Grandi (um 1462—1535), der wie Domenico Panetti (um 1466—1512) und Michele Coltellini zu den unselbständigen Ferraresen gehört, die die neuferraresische Kunst des 16. Jahrhunderts vorbereiteten.

Zu den Meistern, die, wie Francesco Cossa, die gute ferraresische Malerei des 15. Jahrhunderts nach Bologna trugen, aber gehört Lorenzo Costa (geboren zu Ferrara 1460, gestorben zu Mantua 1535). Als Schüler Cosmè Turas entwickelte er sich anfangs Ercole Roberti parallel. Sein Hauptwerk ferraresischer Art malte er zwischen 1488 und 1490 in der Kapelle der Bentivogli in S. Giacomo Maggiore zu Bologna, ein Gemälde, dessen Bildnisse der Familie Bentivogli äußerst lebensvoll dreinblicken, während die Madonna schon etwas von der „Gelassenheit und Milde" atmet, die Costa später eigentümlich sind. Die prächtige, mit üppigem Beiwerk ausgestattete Madonna von 1492 in der Kapelle Bacciocchi von S. Petronio schließt sich ihm farbiger an. Bald darauf gab Costa sich umbrischen Einflüssen gefangen, die sich seiner, wie Jacobsen dargetan hat, wohl früher als seines Freundes und Genossen Francia bemächtigten, mit dem er sich in engster Wechselwirkung weiterentwickelte. Zuerst treten diese Einflüsse deutlich in Costas Krönung Marias in S. Giovanni in Monte zu Bologna hervor. Die anmutige Anbetung der Könige von 1499 in der Brera, der verzückte Triumph des hl. Petronius von 1502 in der Pinakothek zu Bologna und die weiche „Santa Conversazione" von 1505 in der Londoner Nationalgalerie zeigen den rührseligen Einfluß Peruginos auf Costa und die Rückwirkung Francias auf ihn in steigender Entwickelung. Dann folgen die Fresken in Giovanni Bentivoglios Oratorium von S. Cecilia zu Bologna, an dessen Ausschmückung sich die besseren Meister, die damals in Bologna lebten, alle beteiligten. Die Langwände der Kapelle tragen zehn große Fresken aus der Legende der hl. Cäcilie und ihres Bräutigams Valerian. Zwei von ihnen rühren von Francia, zwei von Costa her; von Costa die Bekehrung Valerians (Abb. S. 628) und die Verteilung seiner Schätze. Zeigen diese Bilder auch keine florentinisch straffe Wiedergabe der Geschehnisse, so erfreuen sie doch durch ihre schlanken, feinfühligen, innig beseelten Gestalten und ihre satten landschaftlichen Gründe mit grünen Nähen und blauen Fernen. Von den zahlreichen Werken

der mantuanischen Spätzeit Costas aber zeigt z. B. das anmutige Bild des „Musenhofs der Isabella von Este" im Louvre neben den umbrischen entschieden mantegneske Einflüsse.

In Bologna blieb **Francesco Raibolini**, genannt **Francia** (1450—1517), der bedeutende Meister, der ursprünglich Goldschmied gewesen, aber im Anschluß an Costa zur Malerei übergegangen war, nach dessen Fortzug als allgemein anerkanntes Schulhaupt zurück. Seiner frühesten Schaffenszeit müssen z. B. die emailartig feine kleine Heilige Familie der Berliner Galerie, einige Bilder italienischer Sammlungen und der feurige hl. Georg in der Nationalgalerie zu Rom zugeschrieben werden. Francias erstes großes Bild, in dem der Anschluß an Costas umbrische Zeit hervortritt, ist die Madonna mit sechs Heiligen in der Pinakothek zu Bologna. Charakteristisch sind die länglichen Kopftypen mit den leise eingezogenen Schläfen. An innerer Kraft und Wahrheit des schwärmerischen Ausdrucks aber werden sie von Perugino selbst und Costa übertroffen. Ähnlich gestimmt ist z. B. auch die Madonna im Rosenhag der Münchener Pinakothek. Der kräftigeren Zeichnung und lichteren, silbernen Färbung der nächsten Entwickelungsstufe Francias (seit 1500) rühmen sich z. B. die Anbetung des Kindes und die hochthronende Madonna mit vier Heiligen in der Pinakothek zu Bologna. Abermals ein Umschwung aber erfolgte in des Meisters Auffassung, als Rafael in seinen Gesichtskreis trat; seine Formensprache wurde nun reicher und weicher, seine Färbung wieder wärmer, sein Ausdruck inniger, ohne die Süßlichkeit Peruginos. Hierher gehört das Verkündigungsbild der Pinakothek zu Bologna, hierher z. B. die Taufe Christi von 1509 in der Dresdner Galerie, hierher aber auch seine in demselben Jahre vollendeten Fresken des Oratoriums der hl. Cecilia: die beiden köstlichen Bilder, die die Vermählung (Abb. S. 629) und die Bestattung der hl. Cäcilia darstellen. Noch später wurde Francia unruhiger und manierierter. Sich völlig zu der Höhe der Bahnbrecher der goldenen Zeit des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts zu erheben, war ihm doch nicht gegeben. In der großen Zahl von Schülern und Nachfolgern, die sich in Bologna um Francia scharten, machten sich seine Söhne **Giacomo** und **Giulio Francia**, seine Schüler **Amico Aspertini** und **Jacopo Boateri**, seine Gesellen **Giovanni Maria Chiadarolo** und **Tamaroccio** einen gewissen Namen, verdient aber nur **Timoteo della Vita** aus Ferrara (1467—1523) hier hervorgehoben zu werden. Timoteo arbeitete von 1491—95 unter Francias Leitung in Bologna,



Die Bekehrung Valerians. Fresko Lorenzo Costas im Oratorium von S. Cecilia zu Bologna. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 627.

zog aber 1495 nach Urbino und trat hier als erster Lehrer oder als älterer Genosse in Beziehungen zu dem jungen Rafael, die hier noch nicht erörtert werden können. Den Bildern der mittleren, noch von Costa und Francia beeinflußten Zeit Timoteos kann man in Urbino nachgehen. Daß er später ganz zu Rafael überging, zeigen seine Propheten über Rafaels Freskosibyllen in S. Maria della Pace zu Rom und sein Magdalenenaltar von 1521 im Dom zu Gubbio. Gerade die Mischung vom Umbrischen und Ferraresisch-Bolognesischen, die seine Werke kennzeichnet, gibt ihm etwas Zeit- und Schulloses, das ihn bei aller Anmut und Reinheit seiner Formensprache kalt und herkömmlich erscheinen läßt.

Auch Modenas Maler erhielten die neue Richtung, wie das bei der staatlichen Verbindung der Stadt mit dem Hause Este selbstverständlich ist, von Ferrara. Der Richtung Turas und Cossas gehört die altertümliche, noch mit goldenem Grunde prunkende „Krönung Mariä" in der Galerie zu Modena an, die, wie Venturi nachgewiesen, von den Brüdern Agnolo und Bartolommeo Erri herrührt. Bartolommeo Bonascia (gest. 1527) steht in seiner 1485 gemalten Darstellung des toten, von den Seinen auf dem Marmorsarge festgehaltenen Heilands in derselben Sammlung ganz im Banne Francesco Cossas. Costa verwandter aber tritt uns Pellegrino Munari (gest. 1523) in seiner farbig thronenden Madonna zwischen den Heiligen Geminianus und Hieronymus in der Galerie zu Ferrara entgegen.


Die Vermählung des heil. Valerian und der heil. Cäcilie.
Freskogemälde Francesco Francias im Oratorium der heil. Cäcilie zu Bologna.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 628.

Wichtiger ist der Lehrer Correggios, Francesco Bianchi Ferrari (erwähnt in Modena 1481—1510), der, wie Munari, den herben ferraresischen Stil in die modenesische „Gentilezza" hinüberleitete. Über die Bilder, die ihm zuzuschreiben, herrschte bis vor kurzem die unglaublichste Meinungsverschiedenheit. Venturi selbst schrieb seine beiden Hauptwerke, die er ihm 1898 mit Recht zurückgab, noch 1887 und 1890 dem Munari zu. Das erste dieser Werke ist die vielbesprochene hochthronende Madonna des Berliner Museums, unter deren Thron vier schlanke Heiligengestalten in milder seelischer, wenn auch noch etwas eckiger körperlicher Bewegung vor der reich durchgebildeten Landschaft stehen, aus deren Ferne schroffe Felsen herüberragen. Das zweite dieser Werke, das übrigens schon Morelli erkannt hatte, aber ist die Madonna zwischen den Heiligen Hieronymus und Sebastian in der Peterskirche zu Modena. Die Renaissance-Pfeilerhalle ist hier flach gedeckt, und die Landschaft ist, nahezu verselbständigt, an den Sockel verwiesen. Wirklich glaubt man in diesen Bildern die frühe Art Correggios, ins 15. Jahrhundert zurückempfunden, wiederzuerkennen.

Parma, die Stadt Correggios, brachte es in diesem Zeitraum trotz der Anstrengungen Jacopo Loschis und Pierilario und Filippo Mazzuolas noch nicht zu malerisch reizvollen Leistungen. Cremona aber, wo sich paduanisch-ferraresische schon früh mit venezianischen Strömungen vermischten, besaß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Francesco und Filippo Tacconi schon tüchtige, wenngleich noch ziemlich altertümliche Maler, denen sich in der Übergangszeit zum 16. Jahrhundert in Boccaccio Boccaccino (um 1467—1524 oder 1525) ein eigentümlicher Meister gegenüberstellte. In Ferrara gebildet, taucht er in Venedig, Genua, Florenz und Rom auf, kehrte aber 1505 nach Cremona zurück, wo er alsbald mit der Ausschmückung des Doms begann, dessen Freskenfolge aus dem Leben der Jungfrau und des Heilands zu den umfangreichsten in ganz Italien gehört. Natürlich schuf er selbst nur einen Teil dieser Gemälde; und nur die seinen, von denen der Heiland mit den Schutzheiligen Cremonas von 1506 in der Apsis und die Geburt und die Verlobung Mariä von 1515 an der linken Mittelschiffwand hervorgehoben seien, tragen, halb ferraresisch-umbrisch, halb venezianisch angehaucht, doch noch den Charakter des 15. Jahrhunderts. Die übrigen Meister der Domfresken, wie Francesco Bembo (Anbetung der Könige, 1515 „incipiens") und Altobello Melone (Kindermord von 1517), lenken schon ins Fahrwasser des 16. Jahrhunderts ein.

Nach Mailand wurde die paduanische Richtung durch Vincenzo Foppa verpflanzt, der, in Brescia geboren, Squarciones Schüler in Padua gewesen war, 1457 aber in Mailand erschien und 1492 starb. Man kann ihn den Mantegna Mailands nennen. Aus Brescia stammen die sechs großen Heiligengestalten eines Altarwerks in der Brera, die in ihrer steinern-herben Ruhe und ihrer fahlen, aber von feinem Helldunkel umspielten Fleischfarbe, zu der das Rotgelb des Haupthaars in eigentümlichem Gegensatz steht, charakteristisch für die frühe mailändische Schule sind. Von Foppas mailändischen Fresken sind vor allen die der Kapelle Portinari (S. 551) hervorzuheben, die um 1462 entstanden sein müssen: sicher eigenhändig sind die Rundbilder mit den kräftigen Gestalten der Kirchenväter in den Zwickeln, vielleicht ebenfalls eigenhändig (auch nach Jacobsen) z. B. die vier Bilder aus dem Leben des Märtyrers Petrus an den Seitenwänden. Die Formen des Nackten und der Gewandfalten sind hier ruhiger, die Färbung ist lichter geworden. Vortrefflich ist die Raumbehandlung in den Baulichkeiten und in der Landschaft. Von den Fresken des Meisters, die in die Brera übertragen worden, zeigt das Martyrium des hl. Sebastian schon die meisten Fortschritte seiner besten Jahre (Abb. S. 631). Der reifen Spätzeit Foppas aber entstammt die Anbetung der Könige in der Nationalgalerie zu London, die Frizzoni ihm mit Recht zurückgegeben, das ergreifende Martyrium des hl. Sebastian im Stadtmuseum zu Mailand und das stattliche Altarwerk in S. Maria del Castello zu Savona. Überall zeigt Vincenzo Foppa, der mit Recht als der Begründer der Mailänder Schule des 15. Jahrhunderts angesehen wird, sich als ein wuchtiger, groß, aber herb sehender Meister.

Zur mailändischen Schule Vincenzo Foppas gehören Maler wie Butinone und Zenale, wie Ambrogio Bevilacqua und Ambrogio da Fossano, wie Ambrogio Preda (de' Predis) und Bernardino Conti, in weiterem Sinne auch Meister wie Macrino d'Alba und Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino. Das Dämmerlicht dieser ganzen Schule aber wurde in den achtziger Jahren des Jahrhunderts von einem neuen, vollen Morgenrot durchglüht, dessen Träger zwei hervorragende mittelitalienische Meister waren. Schon 1474 erschien Donato d'Angelo, genannt Bramante von Urbino (1444—1514), der große Baumeister, der gerade

hier auch als Maler tätig war, 1481 oder 1482 aber kam ein noch gewaltigerer, Leonardo da Vinci (1452—1519; S. 595), von Florenz nach Mailand; und die meisten Maler jener Foppa-Schule gaben sich wenigstens in ihrer Spätzeit willig dem neuen großen Zuge hin, der von diesen Meistern, der besonders von Leonardo da Vinci ausging. Indessen müssen wir doch zunächst einen Augenblick bei den immerhin tüchtigen Foppa-Schülern als solchen verweilen.

Auf Butinone und Zenale, denen Seidlitz, Frizzoni, Malaguzzi-Valeri und Suida eingehende Untersuchungen gewidmet haben, können wir hier nicht näher eingehen. Ihre gemeinsame Hauptarbeit ist das vielbesprochene, vielteilige Altarwerk im Chor der Martinskirche zu Treviglio. Im Gegensatz zu ihnen schon leicht von Leonardo beeinflußt, erscheinen in ihren späteren Werken Meister wie Macrino d'Alba, den man in der Turiner Galerie kennen lernt, wie Ambrogio Bevilacqua, der z. B. in der Dresdner Galerie und in der Brera vertreten ist, und wie vor allen Ambrogio Fossano, genannt Borgognone oder Bergognone (um 1450—1523), der von der grauen Herbheit Foppas allmählich zu reicherer Fülle der Färbung, freier Rundung der Körperformen und holdseligerer Anmut des Ausdrucks emporstrebt. Die Fresken, mit denen Borgognone die Stadt des hl. Ambrosius und ihre Umgebung schmückte, hat Beltrami zusammengestellt. Eine förmliche Borgognone-Ausstellung bietet die Certosa von Pavia, für die der Meister 1488—94 und dann wieder 1514 tätig war. Seine eigenartigsten Fresken sind hier im Querschiff der Kirche die Darstellungen der Gründung der Certosa durch Gian Galeazzo und der Krönung Mariä mit den Bildnissen Francesco Sforzas und Ludovico il Moros. Lionardeske Einflüsse aber stellen sich z. B. in dem Schmerzensmann in S. Ambrogio zu Mailand und in der Krönung Mariä von 1498 in der Incoronata zu Lodi ein. Ambrogios Tafelbilder schildern mit Vorliebe ruhige Madonnen- und Heiligengestalten. Außerhalb Italiens findet man sie z. B. in den Hauptsammlungen von London, Paris und Berlin. Mit seinem Namen bezeichnet hat er z. B. die Madonna mit dem hl. Rochus in der Brera, die Kreuzigung von 1490 in der Certosa zu



Das Martyrium des hl. Sebastian. Freskogemälde von Vincenzo Foppa in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 630.

Pavia, die Madonna mit dem hl. Ambrosius in der Berliner Galerie und als letztes die Himmelfahrt Mariä von 1522 in der Brera zu Mailand. Sein künstlerischer Werdegang spiegelt sich gerade in diesen Bildern deutlich wider.

Der große Bramante befaßte sich, wie seine Baumeistertätigkeit es mit sich brachte, als Maler in Mailand hauptsächlich mit der dekorativen Wandmalerei. Erhalten haben sich, wenn auch in verstümmeltem Zustande, die mächtigen, jetzt in der Brera untergebrachten Figurenfresken, mit denen er nach den Schriftquellen einen Saal des Palazzo Prinetti-Panigaroli in Mailand schmückte: überlebensgroße Kriegergestalten in gemalten Nischen, die schon ihrem Baustil nach auf Bramante hinweisen; prächtige, meist bartlose, plastisch herausgearbeitete, mit kräftiger Lichtwirkung modellierte Gestalten in halbantiker Kriegertracht mit offenen, freimütig dreinblickenden Gesichtern umbrisch-florentinischen Gepräges.

Von mailändischen Anfängen aber ging schon Bramantes Gehilfe Bartolommeo Suardi (erwähnt 1491–1529) aus, der eben wegen seines Anschlusses an Bramante den Beinamen Bramantino, d. h. der kleine Bramante, erhielt. Über seine Bilder sind die Gelehrten sich freilich noch keineswegs einig. Hat Frizzoni ihm doch wohl mit Recht die „Anbetung der Könige" der Londoner Nationalgalerie genommen, um sie Foppa zuzuschreiben; und spricht Seidlitz ihm doch auch wohl mit Recht das große Breitbild der Beschneidung Christi im Louvre ab, das er Zenale gibt. Als schriftstellerisch beglaubigt kann die noch alt-mailändische „Aufstellung des Leichnams Christi" im Bogenfelde der Grabeskirche zu Mailand gelten. Mittelitalienisch angehaucht ist seine Anbetung der Könige in der Sammlung Layard zu Venedig; leonardesk aber ist sein Altar mit der Madonna vor dem von Engeln gehaltenen Teppich in der Ambrosiana zu Mailand.

Auch Leonardo da Vinci selbst, der gewaltige Meister, der uns eingehend erst im nächsten Bande beschäftigen kann, gehört mit seiner ersten Mailänder Zeit (1481 oder 82 bis 1499) noch dem 15. Jahrhundert an. Von seinen Schöpfungen im Kastell zu Mailand hat sich der wenigstens von ihm entworfene eigenartige Gewölbeschmuck der Sala delle Asse erhalten. Eichbäume sprießen vom oberen Teil der Wände empor und verschlingen ihre Zweige am Gewölbe untereinander und mit einem Flechtwerk von Stricken. Der Naturalismus der Äste und des Laubes der Eichbäume geht hier im Sinne des spätgotischen Baumstils (S. 444 und 537) mit den uralten Flechtmotiven eine stilvolle Verbindung ein. Leonardo war während seines ersten Mailänder Aufenthalts übrigens viel zu mannigfaltig beschäftigt, als daß er oft zum ruhigen Malen gekommen wäre (S. 617). Wenn wir mit Morell, Frizzoni und anderen Forschern weder die vielgenannten Bildnisse der Ambrosiana zu Mailand noch das unter dem Namen der „Belle Ferronnière" berühmte Bild des Louvre als eigenhändige Arbeiten Leonardos gelten lassen, so bleiben eigentlich nur zwei erhaltene Werke seiner Hand, ein Tafelbild und ein Wandgemälde, die Madonna in der Felsengrotte und das Abendmahl, übrig, uns die malerischen Fortschritte des Meisters über Verrocchio hinaus zu vergegenwärtigen, Fortschritte, die vor allen Dingen in dem geschlossenen Gleichgewicht seiner Kompositionsweise und in der weichen Licht- und Schattenmodellierung seines „Sfumato" bestehen. Die „Madonna in der Felsengrotte" ist in zwei Exemplaren erhalten, von denen das eine dem Louvre, das andere der Londoner Nationalgalerie gehört. Auf beiden sitzt die Muttergottes, zu deren Füßen der kleine Johannes den von einem Engel behüteten Jesusknaben begrüßt, in gewaltiger, phantastischer Felsen- und Flußtallandschaft vor einer Grotte im blumigen Rasen. Auf dem stark nachgedunkelten Louvrebilde (Abb. S. 633) deutet der Engel, der hinter dem kleinen Jesus

sitzt, mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den kleinen Johannes. Auf dem Londoner Bilde ist dieses Motiv, das die drei Hände der Madonna, des Engels und des Jesusknaben in etwas unruhige räumliche Beziehung zueinander setzt, fortgelassen. Beide Bilder stammen wohl aus der Kirche S. Francesco in Mailand. Es scheint, daß das erste Exemplar, als es nach Frankreich verkauft wurde, noch unter Leonardos eigener Leitung durch das zweite ersetzt wurde. Daß das Louvrebild das ältere ist, davon sind auch wir jetzt überzeugt; aber den leidenschaftlichen Gegnern des Londoner Bildes, dessen Komposition wir für eine Verbesserung halten, schließen wir uns nicht an. Daß ein Gehilfe vom Schlage Ambrogios de' Predis bei seiner Herstellung wesentlich mitgewirkt, ist wahrscheinlich; daß Leonardo aber auch für dieses zweite Exemplar selbst die Verantwortung übernommen, glauben wir noch heute, wie früher. Vor 1499 entstand auch Leonardos weltberühmtes Abendmahl im ehemaligen Speiseraum des Klosters von S. Maria delle Grazie zu Mailand. Geistig erfaßt, stellt es die Bewegung dar, die des Heilands Worte „Einer unter euch wird mich verraten" unter den mit ihm tafelnden Aposteln erzeugt. Worin das Bahnbrechende der künstlerischen Gestaltung dieser leider nur schlecht erhaltenen Meisterschöpfung bestand, werden wir später sehen. Seit Phidias' Zeiten hatte das Geschlecht der Erdenkünstler kein Werk von so allseitiger Vollendung erzeugt.



Madonna in der Felsengrotte. Gemälde Leonardo da Vincis im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 632.

Von den Nachfolgern, die Leonardo aus seinem ersten Mailänder Aufenthalt erwuchsen, können hier nur Bernardino de' Conti und Ambrogio de' Predis (oder Preda), die nahezu gleichalterige Genossen des Meisters waren, genannt werden. Beide sind besonders als Bildnismaler bekannt. Conti ist alles in allem wohl der Schwächere und Altertümlichere. Sein beglaubigtes Kardinalbildnis von 1499 im Berliner Museum ist hart in der Zeichnung, rötlich im Fleischton. Sein beglaubigtes Bildnis des Castellano Trivulzio von 1505

bei der Gräfin d'Angrogna in Turin aber ist lichter im Ton und weicher in der Behandlung. Ambrogio de' Predis ist noch mailändisch grau und hart, aber fein und zart in seinem Bilde des Archinto von 1494 in der Londoner Galerie und in seinem Profilbildnis Kaiser Maximilians in der Ambraser Sammlung zu Wien. Weicher und lichter ist das schöne weibliche Profilbild in der Ambrosiana zu Mailand, das einige Kenner noch für ein Werk Leonardos halten. Seidlitz führt mit guten Gründen nicht nur dieses Bild, sondern auch die große Madonna mit der Herrscherfamilie in der Brera, die Madonna Litta der Ermitage zu Petersburg, die „Belle Ferronière" des Louvre, dazu aber auch die Londoner Felsenmadonna (S. 633) auf Ambrogio zurück. Doch verschwimmen die Grenzen zwischen Conti und Predi immer noch. Der Mailänder Schule hat leider ein Vasari gefehlt; soviel aber ist sicher, daß sie bald nach 1500 mit vollen Segeln ins leonardeske Fahrwasser einlenkte.

In den zwischen Mailand und Venedig gelegenen Städten, die die Königin der Adria als Vormacht beherrschte, gelangte nach paduanischen Anfängen überall anstatt des leonardesken Einflusses die weichere, vollfarbigere venezianische Richtung zum Durchbruch.

In **Brescia**, der Stadt Vincenzo Foppas, spricht sich diese Entwickelung in den Werken **Vincenzo Civerchios von Crema** (erwähnt 1493—1539), **Floriano Ferramolos** (gest. 1528) und **Vincenzo Foppas des Jüngeren** aus, den Jacobsen aus unbeglaubigten Werken erstehen ließ. In **Verona**, der Stadt der farbigen Fassadenmalereien, wo Vittore Pisano (S. 622) auf besonderen Wegen ins 15. Jahrhundert hineingelangt war, bezeichnen **Domenico Morone** (1442—1503), **Francesco Buonsignori** (1455—1519), **Liberale da Verona** (1451—1536) und **Giovanni Maria Falconetto** (1458—1534) erst leise Übergänge vom Stil Mantegnas in die venezianische Weichheit und Farbenfreude; ihre nach 1470 geborenen, weicher und freier werdenden Nachfolger, wie **Francesco Morone** (1474—1529), **Girolamo dai Libri** (1474—1556) und **Giovanni Francesco Caroto** (1470—1546) aber gehören auch ihrem Stil nach erst dem 16. Jahrhundert an. In **Vicenza** endlich vertritt **Giovanni Speranza** den Stil Mantegnas in knochendürrer Herbheit, wogegen **Bartolommeo Montagna** (um 1445—1523), der sich den vornehmsten Meistern dieser Gegenden anreiht, eine selbständige, kraftbewußte Mittelstellung zwischen den Paduanern und den Venezianern einnimmt. Schon Montagnas Altarflügel in S. Nazaro e Celso zu Verona, die Johannes den Täufer und den hl. Benedikt, den hl. Nazarus und den hl. Celsus darstellen (Taf. 53), zeigen die männliche Kraft seiner bildnisartigen Formensprache und die kühle, aber satte Wucht seiner eigenartigen Farbengebung. Auf der Höhe seiner Kraft aber erscheint er in der großen Madonna mit Heiligen von 1499 in der Brera zu Mailand, die zu den herrlichsten oberitalienischen Schöpfungen dieser Zeit gehört. Von seinen Nachfolgern war sein Sohn **Benedetto Montagna** (tätig um 1490 bis 1541) erfolgreicher als Stecher denn als Maler, leitet aber **Giovanni Buonconsiglio**, genannt Marescalco (erwähnt seit 1497), der nach 1530 sogar in der Lukasgilde Venedigs verzeichnet steht, den vicentinischen Stil vollends in die jung-venezianische Richtung hinüber.

Schwerlich ist es ein Zufall, daß die Malerei sich in der weichen Luft der feuchten Niederungen Flanderns und Venetiens zuerst ihrer malerischsten Eigenschaften bewußt geworden. In **Venedig** vollzog sich diese Entwickelung, die die reiche Seestadt neben Florenz an die Spitze der künstlerischen Weltbewegung brachte, im Anschluß an die flämische Technik




Taf. 53. Die Heiligen Johannes der Täufer und Benedikt (links), Nazarus und Celsus (rechts). Altarflügel Bartolommeo Montagnas in der Kirche S. Nazaro e Celso zu Verona.

Nach den Veröffentlichungen der Arundel Society, 1874, I.

der Ölmalerei. Ihr Höhepunkt liegt in der Kunst Giovanni Bellinis; aber plötzlich trat der Umschwung auch hier nicht ein. Als in Florenz Masaccio bereits mit ehernem Griffel der neuen Richtung der Malerei ihre Gesetze vorgezeichnet hatte, blühten in Venedig noch so vorsündflutliche, halb byzantinische, halb gotische Meister wie Jacobello del Fiore, dessen Tätigkeit sich etwa von 1400 bis 1439 erstreckte. Kein Wunder daher, daß die Venezianer den Umbrier Gentile da Fabriano (S. 596) und den Veronesen Vittore Pisano (S. 622) beriefen, als es sich um 1420 darum handelte, ihren stolzen Dogenpalast auszumalen. Die Anregungen, die von diesen Meistern ausgingen, zeigen sich zuerst in der Schule von Murano, der blühenden venezianischen Insel, deren Glashütten schon im 15. Jahrhundert weltberühmt waren. Hier begegnen uns zunächst zwei gemeinsam arbeitende Maler, Johannes und Antonio von Murano, von denen Johannes sich auf einigen Bildern als Deutscher bezeichnet. Die gemeinsamen Bilder dieser Meister sind gotisch gegliederte Altarwerke, die durch ihr reiches, goldenes, manchmal dick in Stuck aufgetragenes Beiwerk und die Schattenlosigkeit ihrer Malweise noch einen etwas zurückgebliebenen Eindruck machen, durch die weichere Rundung ihrer Gestalten, die Aufhellung ihrer Fleischtöne und die milde Belebung ihres Ausdrucks aber doch im Übergang zur Neuzeit stehen. Ihr gemeinsames Hauptwerk, die thronende Madonna mit den vier Kirchenvätern von 1446, befindet sich in der Akademie zu Venedig. Dann trat Antonios Bruder Bartolommeo an Giovannis Stelle; und das gemeinsame Hauptwerk (1450) der beiden Brüder von Murano, deren Familienname Vivarini war, in der Pinakothek zu Bologna zeigt bei aller gotischen Altertümlichkeit der Gesamtanordnung ein fortgeschrittenes Streben nach körperlicher Durchbildung der Gestalten. Das Werk, das Antonio 1464, nach der Trennung von seinem Bruder, allein ausführte, der Altar des Abtes Antonio in der Lateransammlung zu Rom, zeigt in seiner hager-eckigen Zeichnung bei äußerst sorgfältiger Durchführung doch bereits die Abnahme der Kräfte des Meisters.

Zahlreich dagegen sind die Altarwerke, die Bartolommeo Vivarini allein geschaffen, mit seinem Namen bezeichnet und mit der Jahreszahl versehen hat. In seinen Bildern nimmt die Körperlichkeit unter dem Einflusse der Paduaner, nimmt die Zumischung von Ölfirnissen zur Farbe unter dem Einflusse des Antonello da Messina, auf den wir zurückkommen, allmählich zu. Schon seine thronende Maria von 1464 in der Akademie zu Venedig wirkt erheblich reifer, „moderner" als das gleichzeitige Bild seines Bruders; und wie schön und voll entwickelt treten uns seine Madonna von 1483 in S. Giovanni in Bragora und sein noch milderes Altarwerk von 1487 in der Frarikirche zu Venedig entgegen! Bartolommeos Sohn, Luigi (Alvise) Vivarini (tätig von 1461 bis 1531), lenkte vollends in die Bahnen der jüngeren, weicheren, zugleich körperlicheren und tonigeren Richtung ein. Die neue Ölmalerei ging ihm schon in Fleisch und Blut über; und ein Abglanz des großen Stils Giovanni Bellinis macht sich in seinen reifsten Werken bemerkbar, zu denen z. B. die anziehende Madonna mit sechs Heiligen von 1480 in der Akademie zu Venedig, die Madonna mit sechs Heiligen im Berliner Museum und die liebenswürdige Muttergottes mit zwei musizierenden Engeln von 1489 in der Wiener Galerie gehören.

Dann folgt Antonello da Messina selbst, dessen Lebensgeschichte, nachdem zuletzt Gronau sie geklärt, Ludwig sie weiterzubilden versucht hatte, jetzt durch die sizilianische Urkundenforschung di Marzos und La Corte-Caillers in ein ganz neues Licht getreten ist. Antonello d'Antonio muß 1430 in Messina geboren sein, wo er 1479 starb. Die niederländische Ölmalerei, die er nach Venedig trug, hat er wahrscheinlich in Sizilien selbst kennen gelernt.

In Venedig und Mailand hielt er sich nur etwa zwei Jahre, von 1474—76, auf, doch aber lange genug, um gerade hier einen Umschwung in der Kunst hervorzurufen. Sein erstes bezeichnetes Bild ist, wenn wir seine Jahreszahl mit Wurzbach 1463 lesen, die trocken und hell auf Goldgrund gesetzte Madonna mit Heiligen in der Pinakothek zu Messina. Der Heiland von 1465 in der Londoner Nationalgalerie steht noch ungefähr auf demselben Boden. Die warm getönten, weich und voll modellierten Ölgemälde seiner reifsten Zeit tragen, soweit sie bezeichnet sind, Jahreszahlen von 1474 bis 1478. Es sind vornehmlich männliche Bildnisse, einfache Brustbilder von schlichter, lebensvoller Auffassung und eigenartigem, stillem Feuer der Farbe und des Ausdrucks. Prächtige Bilder der Art besitzen z. B. das Berliner Museum (Abb. unten) und das Louvre zu Paris.



Männliches Bildnis von Antonello da Messina im Museum zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl in München.

Von seinen Bildern aus der heiligen Geschichte sind besonders die köstlichen, individuell beseelten und tief gefärbten „Kreuzigungen“ von 1475 und 1477 im Antwerpener Museum und in der Londoner Nationalgalerie zu nennen; mit Recht aber wird auch z. B. der lebensgroße, stimmungsvoll-weiche, mit erstaunlicher baulich-landschaftlicher Perspektive ausgestattete hl. Sebastian der Dresdner Galerie auf Antonello zurückgeführt.

Von seinem Schüler Pietro da Messina besitzt S. M. Formosa zu Venedig ein ziemlich herb gezeichnetes, aber glühend gefärbtes bezeichnetes Madonnenbild; urkundlich ist sein Sohn Jacobus als Maler bekannt; daß er aber auch einen Schüler Antonio oder Antonello Saliba von Messina gehabt, der sich später immer enger an die Bellini-Schule anschloß, beweist z. B. die Madonna von 1497 in der Kirche S. Maria del Gesù zu Catania.

Der venezianische Meister, in dem die paduanische Richtung zum ersten Male deutlich, wenn auch noch mit halbgotischen Erinnerungen verquickt, zum Durchbruch kommt, ist Fra Antonio da Negroponte, dessen wunderbar reich und poetisch ausgestattete thronende Madonna in S. Francesco della Vigna zu Venedig einen Platz für sich einnimmt.

An Negroponte aber scheint sich Carlo Crivelli angeschlossen zu haben, dessen datierte Bilder von 1468 bis 1493 reichen. Der Engländer Rushforth macht ihn zu einem direkten Schüler Squarciones; der Franzose Paul Flat sieht einen halben Deutschen in ihm. Daß er die Muranesen und die Paduaner gekannt, liegt auf der Hand. Er ist eigentlich ein wunderlicher Heiliger, den seine absichtliche, aber geistvolle Eigenart zum Liebling besonders englischer Kunstfreunde der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemacht hat. Crivelli verbindet die plastische Schärfe der paduanisch-mantuanischen Schule, deren Herbheit, Härte und Eckigkeit er vorsätzlich überbietet, mit leidenschaftlichem, in gespreizter Gebärdensprache nach Ausdruck ringendem Gefühlsleben, zugleich aber auch mit allem Prunk vergoldeter Verzierungen an Marmorthronen, Kleiderstoffen, Fruchtkränzen u. s. w., der sich denken läßt. Sein frühes Altarwerk von 1468 in der Stadtsammlung zu Massa Fermana (Marken) zeigt ihn schon ganz als ihn selbst. In der thronenden Madonna von 1473 im Dom zu Ascoli aber sucht er sich bereits selbst zu übertreffen. Zu seinen spätesten Bildern gehört die hl. Jungfrau in Verzückung (Empfängnis)

von 1492 in der Londoner Galerie. Seine meisten Bilder besitzen die Hauptsammlungen von London, Mailand (Abb. unten) und Berlin. Die besten von ihnen sind manchmal wirklich von intimem malerischen Reize und märchenhaftem Zauber; die meisten aber wirken unerquicklich gerade durch ihre Verbindung von Prunk, Verzückung und Geziertheit.



Die Kreuzigung Christi. Gemälde von Carlo Crivelli in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von Giacomo Broci in Florenz.

Das Verdienst, die umbrisch-florentinischen und paduanischen Beziehungen aus eigener Kraft zu einer neuen, echt venezianischen Art umgebildet zu haben, bleibt den Bellini. Jacopo Bellini (um 1400—71) war in Venedig und Florenz Schüler und Geselle Gentile da Fabrianos. Als Meister finden wir ihn 1430 in Venedig, um 1450 aber in Padua, wo Mantegna sein Schwiegersohn wurde. Von seinen Wandgemälden in Verona und Venedig hat sich kaum etwas erhalten. Durch seine Namensinschrift beglaubigt ist z. B. das große ergreifende Bild des Gekreuzigten mit geöffneten Lippen in der Galerie von Verona. Am vielseitigsten und lebensvollsten aber tritt er uns in seinen Zeichenbüchern im British Museum und im Louvre entgegen. Welche Unbefangenheit der Beobachtungen seiner ganzen lebenden und toten Umgebung! Welche Fülle selbständig ersonnener Entwürfe heiliger und weltlicher Art! Welche Sicherheit der Zeichnung bei freilich erst halb verstandenen Verkürzungen und perspektivischen Fernen!

Von Jacopos Söhnen, Gentile und Giovanni, die sich in Padua an ihren Schwager Mantegna anschlossen, ihre Bilder aber, nachdem sie sich in Venedig niedergelassen, mit dem weichen, warmen Lichte der Lagunen tränkten, war Gentile (um 1427—1507) der Ältere. Gentile Bellini war ausgezeichnet als Bildnismaler, aber auch als Darsteller figurenreicher Legendengeschichten, in denen die Handlung von einer Fülle schlicht natürlicher Nebengestalten in malerischen Gruppen umdrängt wurde. Maßgebend für seinen Bildnisstil ist das sprechende Bildnis des Sultans Mohammed II., der ihn 1480 vorübergehend nach Konstantinopel berufen hatte. Das Bild (Abb. S. 657) gehört der Sammlung Layard in Venedig. Von seinen großen Heiligenbildern ist die prächtige Gestalt des hl. Lorenzo Giustiani von 1465 in der Akademie zu Venedig das schönste. Von seinen großen Geschichtenbildern ist seine Bilderfolge aus der Geschichte Venedigs im Dogenpalaste, die er mit Giovanni und anderen Künstlern ausführte, leider untergegangen. Seine Darstellungen der Geschichte des hl. Kreuzes aus

der Scuola Johannes' des Evangelisten (1494—1500) aber haben sich in der Akademiesammlung zu Venedig und seine Predigt des hl. Markus, die Giovanni nach seines Bruders Tode vollendete, hat sich in der Brera zu Mailand erhalten. Es sind frische, helle Bilder, die mit zahlreichen lebensvollen Gestalten vor weiten baulichen und landschaftlichen Gründen erzählt und mit einer Fülle unmittelbarer Lebenszüge ausgestattet sind.

Giovanni Bellini (um 1428—1516) ist die Hauptsonne der venezianischen Malerei des 15., der Begründer der großen venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts, der Lehrer



Die „Pietà" Giovanni Bellinis in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Palmas, Giorgiones und Tizians, aus deren Werdegang er sich nicht wegdenken läßt. Er ist Realist und Idealist, Gelehrter und Träumer, Figurenmaler und Landschafter zugleich, vor allen Dingen aber immer Maler und in erster Linie Maler. Er zuerst denkt und fühlt seine Bilder von Anfang an in Farben. Aber auch er hat längere Zeit gebraucht, bis er sich unter dem Einflusse Antonellos da Messina von der Richtung seines Vaters und von den Härten seines Schwagers Mantegna befreite.

Unter Mantegnas Einfluß malte er eine Reihe von Darstellungen des Leichnams Christi mit Engeln oder mit der Schmerzensmutter und Johannes (sogenannte Pietà), von denen gleich die der Galerie zu Bergamo und der Brera zu Mailand seine Namensinschrift tragen (Abb. oben), aber auch die des Stadtmuseums zu Venedig und des Berliner Museums hervorzuheben sind. Am reifsten ist die Pietà des Dogenpalastes. Maria und Johannes halten

den Leichnam Christi aufrecht im Sarge. Die Heiligen Markus und Nikolaus knieen im Vordergrund. Eine Hügellandschaft dehnt sich im Hintergrund. Noch sind die Typen hart individualisiert, herb bis zur Verzerrung im Ausdruck; aber schon kündet sich eine malerischere Haltung in den Umrissen, in der Modellierung und in der Färbung an. Der Übergang zu Giovannis abgeklärterer Formen- und koloristischeren Farbensprache vollzieht sich zunächst in seinen ruhigen Madonnenbildern, die freilich in seiner Werkstatt oft mehr oder weniger handwerksmäßig wiederholt und selbst dann mit seinem Namen bezeichnet wurden. Die Berliner Tempera-Madonna mit dem segnenden Christkind auf dem Schoß zeigt noch Goldgrund. In der Akademie zu Venedig kann man die ganze Weiterentwickelung gut verfolgen. In der Brera zu Mailand steht eine wunderbar tief empfundene Madonna aus den ersten Zeiten der Öltechnik einer Madonna von 1510 gegenüber, die in der vollen Formenweichheit und Farbenglut der Spätzeit des Meisters leuchtet. Seine ganze Größe und Freiheit, seine ganze Ruhe und Überlegenheit, sein ganzes Schönheitsgefühl in Formen und Farben aber entfaltete Giovanni Bellini in seinen großen, in Öl gemalten Altarbildern, deren meiste die thronende Madonna mit Heiligen darstellen, die immer freier bewegt, immer inniger, aber doch erst wie halb verstohlen in Beziehung zueinander und zur Gebenedeiten gesetzt werden. Gleich die Krönung Mariä von 1475 in S. Francesco zu Pesaro wird jedem unvergeßlich sein, der sie gesehen hat. Die Fortschritte eines weiteren Jahrzehntes aber klingen harmonisch zusammen in den beiden Altarwerken von 1488, von denen das eine der Frari-Kirche in Venedig (Abb. S. 640), das andere der Peterskirche zu Murano gehört. Auf dem Wege zu noch immer reineren Formen, noch immer weicheren Umrissen, noch immer feurigeren Farben aber erscheinen des Siebzigjährigen Meisterwerke, wie die köstlichen, meist auch landschaftlich bedeutenden Tafeln von 1505 in S. Zaccaria, von 1507 in S. Francesco della Vigna zu Venedig, von 1512 im Dome zu Bergamo und von 1513 in S. Crisostomo zu Venedig.

Der Spätzeit des Meisters entstammen auch das sprechende und zugleich poesievolle Halbfigurenbild des Dogen Loredano in der Londoner Nationalgalerie und die fünf kleinen mystisch-religiösen Allegoriceen in den Uffizien zu Florenz und der Akademie zu Venedig. Das berühmte, landschaftlich herrliche, jedenfalls von Tizian vollendete „Bacchanal“ beim Herzog von Northumberland zu Alnwick aber wird Bellini neuerdings von Berenson mit großer Bestimmtheit abgesprochen. Was Giovanni Bellini auf diesen Stoffgebieten auch versucht haben mag, im wesentlichen blieb er doch Heiligenmaler; und seine Heiligen sind wirkliche Menschen und wirkliche Heilige zugleich, keine Scheinheilige und keine Schemen.

Vor den großen Bellinischülern, die an der Spitze der venezianischen Malerei des nächsten Zeitraums stehen, verblassen natürlich deren ältere oder zurückgebliebene Genossen, die wir, da sie mit der größeren Hälfte ihres Lebens noch ins 15. Jahrhundert gehören, schon hier betrachten müssen. Tüchtige, anziehende Kräfte aber finden sich auch unter ihnen.

Unter den Venezianern dieses Geschlechts nimmt zunächst Jacopo de' Barbari, in Deutschland als Jakob Walch bekannt (um 1450—1515), eine eigenartige Mittelstellung zwischen der deutschen und der italienischen Kunst ein. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er in Venedig geboren, woran wir mit Kristeller und L. Justi anderen Ansichten gegenüber festhalten. Jedenfalls hat er sich in Venedig den Bellinischülern parallel entwickelt. Erst später trat er in Wechselbeziehungen zur deutschen und zur niederländischen Schule; 1503 und 1505 finden wir ihn in kursächsischen, 1508 in brandenburgischen Diensten, seit 1510 aber am Hofe der Statthalterin Margareta in Brüssel. Sein ältestes bezeichnetes und datiertes Gemälde

(1495) befindet sich im Museum zu Neapel. Es stellt das Selbstbildnis des Malers mit dem Mathematiker Fra Luca Pacioli in stillebenartig ausgestattetem Gemache dar. Merkwürdig als frühes Tierstück ist sein äußerst zart durchgeführter Falke in der Sammlung Layard zu Venedig, merkwürdig wegen seines in Deutschland häufigen sittenbildlichen Gegen-



Giovanni Bellinis Altarwerk der Frari-Kirche zu Venedig von 1488. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 639.

standes „der Alte, der ein Mädchen liebkost" von 1503 in der Galerie Weber zu Hamburg, noch merkwürdiger sein Stilleben mit dem toten Rebhuhn von 1504 in der Augsburger Galerie: eins der frühesten wirklichen Stilleben, die sich erhalten haben; dagegen zeigen seine Heiligenhalbfiguren in der Dresdner Galerie ihn als flauen venezianischen Bellinesken; und seine Madonna in der Berliner Galerie schließt sich ihnen nur wenig kräftiger an.

Am bekanntesten ist Barbari als Stecher; und als solcher heißt er nach seinem Zeichen, dem Merkurstabe, der „Meister mit dem Caduceus". Von den dreißig Stichen seiner Hand, die Kristeller verzeichnet, stellen die meisten mythologische und allegorische Gegenstände dar. In seiner schwanken Formensprache erscheint er auf diesem Gebiete schwächlich und unausgeglichen;

aber seine zarte, weich verschwimmende Stechweise gleicht manche Schwächen seiner Zeichnung wieder aus. Von den übrigen venezianischen Kupferstechern des 15. Jahrhunderts schwankt **Zoan Andrea Vavassora** (um 1500) zwischen der paduanischen und der venezianischen Richtung, erscheint der Muranese **Girolamo Mocetto** (tätig seit 1484), von dessen Hand sich ein tüchtiges, wenn auch nicht besonders eigenartiges Altarwerk in S. Nazaro e Celso zu Verona befindet, in seinen drei bellinesken Madonnenblättern und seinem großen Stich der Taufe Christi als der venezianische Hauptstecher des Quattrocento, führt **Giulio Campagnola** aber (1478—1513), der eine besondere, weiche, teilweise punktierende Technik ins Leben rief, schon von der Richtung Bellinis zur Art Giorgiones hinüber.

Von den jüngeren Malern Venedigs oder des venezianischen Festlandes, dessen blaue Alpenhänge in den prächtigen landschaftlichen Gründen ihrer Bilder in wirksamem Gegensatze zu ihren kräftig braunen Vordergründen zu stehen pflegen, ist **Marco Basaïti** (von 1470 bis 1527) als Schüler Alvise Vivarinis beglaubigt, dessen Härten und Schwächen sich noch in seiner bellinesken Spätzeit, selbst noch in seinem Christus in Emaus von 1506 in der Akademie zu Venedig bemerkbar machen. An die frühe Richtung der Bellini knüpfte **Lazzaro Bastiani** (erwähnt 1449—90) eigenartig unbeholfen an, um sich schließlich, wie schon in seiner Madonna von 1484 in S. Donato zu Murano, Carpaccio zu nähern. Dieser **Vittore Carpaccio** (tätig um 1478—1520) aber, der bedeutendste der Reihe, schloß sich zunächst an Gentile Bellini an, dessen Art, geschichtliche oder biblische Darstellungen in sittenbildlicher Auffassung in großen, geschickt angeordneten baulichen und landschaftlichen Gründen zu verteilen, er zeichnerisch und koloristisch vertiefte und mit wunderbarem persönlichen Leben erfüllte. Vorzugsweise hat er sich der Ausschmückung geschlossener Räume mit Leinwandbildern gewidmet, die, an den Wänden befestigt, in Venedig die Stelle der Fresken trockener Himmelsstriche vertraten. An ihren Wänden erhalten haben sich noch seine keck erfundenen und farbensatt hingesetzten Darstellungen aus dem Leben des hl. Georg und des hl. Hieronymus in der Scuola degli Schiavoni zu Venedig; in die Akademie verbracht aber sind seine neun großen, entzückend naiven und natürlichen Bilder aus dem Leben der hl. Ursula (1490 bis 1495), die alle Eigentümlichkeiten des Meisters reizvoll entfalten. Seine charaktervolle „Darstellung im Tempel" von 1510 in der Akademie zu Venedig vergegenwärtigt uns seine spätere Entwickelung. Außerhalb Venedigs aber ist er am besten in der Brera zu Mailand und in den Hauptgalerieen von Berlin, Stuttgart und Wien vertreten.

Nächst Carpaccio der selbständigste Meister dieser Reihe ist **Giovanni Battista Cima von Conegliano** (1459—1517), als dessen ersten Lehrer Rudolf Burckhardt Bartolommeo Montagna (S. 634) erkannt hat. In der Tat erinnert sein frühestes, noch in Tempera ausgeführtes Bild, die Madonna in der Weinlaube von 1489 in der Galerie zu Vicenza, an die Bilder dieses Meisters. Sein großer Altar von 1493 im Dom seiner Vaterstadt Conegliano zeigt aber doch schon den Einfluß Giovanni Bellinis, an den er sich, nachdem er nach Venedig übergesiedelt, anschloß; und in Venedig, wo er sofort zur Ölmalerei überging, fand er sich nach kurzem Besinnen auch selbst in der Ausstattung seiner würdigen, ernsten Heiligenbilder mit den köstlichen Voralpenlandschaften seiner Heimat; heilige Geschichten, wie der prächtige kleine „Tempelgang Mariä" in der Dresdner Galerie, sind freilich selten unter seinen Werken; weitaus die meisten seiner in vielen öffentlichen Sammlungen zerstreuten Bilder sind Altartafeln mit der Madonna und Heiligen oder einzelne kleinere Madonnenbilder; und seine schönsten Bilder dieser Art, wie die Verherrlichung des Märtyrers Petrus (1504

bis 1506) in der Brera zu Mailand, die Madonna mit sechs Heiligen (1507) in der Galerie zu Parma und die Anbetung der Hirten von 1509 in der Karmeliterkirche zu Venedig, gehören bereits dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an. Überall entspricht die Reinheit seiner Empfindung der Klarheit seiner Kompositionen und seiner Farbenpracht.

Andere, zum Teil vielgenannte späte Bellinischüler, wie der Ravennate Nicolò Rondinelli, wie die Trevisaner Pier Francesco Bissolo (erwähnt zwischen 1492 und 1530) und Vicenzo Catena (1495 in Venedig, gest. 1531), wie die Bergamasken Andrea Previtali (um 1480—1528), Francesco da Santa Croce und Girolamo di Bernardino, genannt Santa Croce (erwähnt 1503, gest. 1556), können hier nur genannt werden. Eigenartiger als sie war ein Bellinischüler, der sich selbst Bartolommeo Veneto nennt (tätig um 1505 bis nach 1530), aber auch seine Herkunft aus Cremona selbst andeutet. Wie eng er sich in Venedig an die Bellini anschloß, zeigt seine Madonna von 1502 im Besitze des Conte Donà zu Venedig, ein Bild, das er mit veränderter Landschaft oft wiederholte. Seit 1510 aber finden wir ihn in Mailand, wo die leonardesken Frauenköpfe mit ihrem fein durchgebildeten Haupthaar einen solchen Eindruck auf ihn machten, daß er eine Reihe weiblicher Halbfiguren mit sorgfältig bis in die Einzelhaare ausgeführten Ringellocken schuf, die nichts Venezianisches mehr an sich haben. Durch das mit des Meisters Namen bezeichnete Bild dieser Gattung, die sogenannte „Jüdin" beim Herzog Melzi in Mailand, wurden auch z. B. die „Courtisane" des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. und die Herodias mit dem Haupte des Täufers der Dresdner Galerie als Werke seiner Hand beglaubigt. Sein spätes Jünglingsbildnis von 1530 in der National Gallery zu London ist frei und lebendig bewegt. Seiner Tätigkeit nach gehört er schon ganz ins 16. Jahrhundert, seiner zwiespältigen künstlerischen Empfindung nach aber erscheint er beinahe noch als Quattrocentist.

3. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Rom und Unteritalien.

A. Die Baukunst.

Rom und Unteritalien, beide monarchisch regiert, vermochten der „neuen Richtung" der jugendfrischen Renaissancekunst des 15. Jahrhunderts nur im Anschluß an die eingewanderten toskanischen und oberitalienischen Meister zu folgen.

Rom, das nun nicht mehr das „Haupt der Welt" war, war seit der Rückkehr der Päpste aus Avignon wenigstens wieder das Haupt der Christenheit geworden; und glücklicherweise schlossen die meisten Päpste des 15. Jahrhunderts sich begeistert dem Humanismus an. Maler der neuen Richtung sehen wir schon unter Martin V. (1417—31), Bildhauer der neuen Richtung schon unter Eugen IV. (1431—47) in Rom auftauchen. Nikolaus V. (1447—55) aber war der erste wirklich begeisterte Kunstmäcen auf dem heiligen Stuhle; und gerade sein Kunstsinn betätigte sich vornehmlich auf dem Gebiete der Baukunst. Wenn die römischen Urkunden einer Bautätigkeit Albertis (S. 553) in Rom auch nicht gedenken, so haben wir doch keinen Grund, der Nachricht Vasaris zu mißtrauen, daß der große Florentiner die Seele der baulichen Unternehmungen Nikolaus' V. gewesen sei. Trat der vornehme Gelehrte Alberti hier absichtlich nicht als „Baumeister" hervor, so wurde doch gerade sein Mitarbeiter Bernardo Rossellino (S. 553) der Schöpfer der großen Baupläne des Papstes, die leider unausgeführt blieben. Aber auch die bekannten Toskaner Giovannino de' Dolci (gest. 1486) und Giacomo da Pietrasanta (gest. gegen 1495) erscheinen bereits in den Baurechnungen

Nikolaus' V. Der eigentlichste Humanistenpapst, Pius II. (1458—64), wandte seine Mittel und seine Liebe in solchem Maße seinen Bauten in Siena und in seiner Stadt Pienza (S. 553) zu, daß sich in Rom selbst seine Bautätigkeit auf den Ausbau des vatikanischen Palastes beschränkte. Unter Paul II. (1464—71), der als Kardinal Barbo schon vor 1455 den Dombau und den Neubau des Palastes di San Marco (jetzt Palazzo di Venezia) in Rom begonnen hatte, aber förderten jene Toskaner Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de' Dolci, Meo del Caprino von Settignano (1430—1501) und Giuliano da Sangallo (S. 553) nicht nur den Weiterbau dieser Gebäudegruppen und des Vatikans, sondern auch die Herstellungsarbeiten von vielen älteren Gebäuden Roms. Die Zeit Sixtus' IV., des kunstsinnigsten der Päpste des 15. Jahrhunderts (1471—84), aber war die eigentliche goldene Zeit der Frührenaissancebaukunst in Rom; und gerade unter ihm entfalteten, wie Milanesi, Müntz und Rocchi gezeigt haben, die genannten Meister jene reiche, schon von Letarouilly und von Strack geschilderte Bautätigkeit, die Vasari irreleitend fast ganz dem einen, in Rom doch nur (seit 1482) als Festungsbaumeister beschäftigten Baccio Pontelli (S. 554) zugeschrieben hatte.

Der Palazzo di Venezia, dessen Entwurf wohl von Pietrasanta herrührt, wirkt mit seinem Zinnenkranz über starkem Konsolengesimse und seinen gerade geschlossenen Fenstern in den beiden oberen Stockwerken von außen noch gotisch; aber die Hofhalle, deren Bogenpfeiler im unteren Stockwerke durch dorisch-toskanische, im oberen durch korinthische Halbsäulen verstärkt sind, schließt sich enger an das Vorbild des Kolosseum (Bd. I, S. 430) an als irgend ein früherer Bau; und die Fassade von S. Marco folgt ihr in klassischster Frührenaissancesprache. Das Eis war damit auch in Rom gebrochen. Von Giacomo da Pietrasanta allein, der die treibende Kraft dieser römischen Frührenaissance war, rührt die Kirche S. Agostino (1479—83) her, deren Volutenhalbgiebel von denen Albertis (S. 553) abstammen. Giovannino de' Dolci allein baute die schlichte, durch ihre Gemälde so berühmt gewordene Sixtinische Kapelle des Vatikans. Meo del Caprino allein errichtete den Dom von Turin (1492—98) und danach wohl auch S. Maria del Popolo in Rom, ja vielleicht auch die Fassade von S. Pietro in Montorio zu Rom. Unter Innocenz VIII. (1484—92) setzte dann aber der noch reinere, freier und doch strenger an die römische Antike sich anschließende Baustil ein, dessen erste und vornehmste Schöpfung die Cancelleria (1486—96 erbaut) in Rom ist, die früher allgemein als Bramantes erster Hochrenaissancebau gepriesen wurde. Da Bramante aber erst 1499 nach Rom kam, wird der edle Bau dem großen Urbinaten nach den Erörterungen, an denen besonders Gnoli, Bernich und Fabriczy teilgenommen, neuerdings fast ebenso allgemein abgesprochen. Nur Geymüller hat sich 1901 noch für Bramantes Urheberschaft erklärt. Jedenfalls steht der „Kanzleibau" mit seinen zarten Profilen und flachen Vorsprüngen der Frührenaissance noch näher als der Hochrenaissance. Die Fassade (Abb. S. 644) hat Albertis Fassade des Palazzo Rucellai in Florenz zur Voraussetzung. Das Erdgeschoß, das noch keine Pilastergliederung trägt, ist nur durch die vorspringenden Teile (Risalite) der Gesamtfassade, durch die Portale und die einfachen Rundfenster gegliedert. In den beiden Obergeschossen aber ist jeder Zwischenraum zwischen den reizend umrahmten Fenstern durch korinthisierende Wandpilasterpaare geschmückt, über denen sich Gebälke hinziehen. Das krönende Zahnschnittgesimse springt, wie alle Pilaster, nur mäßig vor. In dem herrlichen Hofe sind das Erdgeschoß und das erste Obergeschoß in Bogenhallen aufgelöst, deren untere Säulen der toskanisch-dorischen, deren obere Säulen einer freien, ohne Voluten ionisierenden Ordnung angehören, während das zweite Obergeschoß mit

korinthischen Pilastern edelster Gestalt geschmückt ist. Alle Profile sind mit größtem Feingefühl umrissen. Wunderbar klingen an der Fassade wie im Hofe die großen reinen Hauptverhältnisse mit den maßvollen, edel durchgebildeten Einzelformen zusammen.

Auf die Frage, wer, wenn nicht Bramante, den Edelbau der Cancelleria ausgeführt, sind verschiedene Antworten gegeben worden. Nicht ganz von der Hand weisen möchten wir, wenn das Gebäude wirklich schon zwischen 1450 und 1455 begonnen worden, die neueste Vermutung Bernichs, daß kein anderer als Alberti selbst es entworfen habe. Nehmen wir hinzu, daß auch Laurana, der Baumeister des Palastes von Urbino, unter Albertis Einfluß stand, so tritt der Zusammenhang der ganzen Entwickelung von Alberti bis Bramante noch klarer hervor als bisher; und wir brauchen nicht einmal in Abrede zu stellen, daß Bramante sich, wie Vasari berichtet, als er nach Rom kam, noch mit der Vollendung des Baues zu schaffen gemacht habe. Toskanisch erscheint dadurch aber erst recht die ganze Frührenaissanceentwickelung in Rom, in der sich an die Cancelleria noch Paläste wie der edle Palazzo Giraud, jetzt Torlonia, und der kleine „Palazzetto di Bramante" anschließen. Durch diese Bauten waren aber auch die Wege gewiesen, auf denen Rom sich zur Mutter der Hochrenaissance entwickelte.



Die Fassade der Cancelleria in Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 643.

Im Königreich Neapel herrschte die Gotik, solange das Haus Anjou herrschte. Ein feines gotisches Portal von 1415 besitzt z. B. noch die Kapelle S. Giovanni de' Pappacoda. Vereinzelt blieb der Renaissance-Einbruch in Neapel, den Donatello und Michelozzo nach 1527 mit ihrem Denkmal des Kardinals Brancacci unternahmen (S. 550 und 565). Erst mit dem Aragonesenkönig Alphons dem Großmütigen, der sich, fürs klassische Altertum begeistert, mit einem Humanistenstab umgeben hatte, hielt 1443 auch der Geist der Renaissance seinen Einzug in Neapel. Aber es dauerte noch eine Weile, bis er sich baukünstlerisch betätigte. Von Giuliano da Sangallos Bauten in Neapel hat sich kaum etwas erhalten. Erhalten aber

hat sich Giuliano da Majanos (S. 551) Porta di Capua und erhalten hat sich ein Teil der Neubauten von Alfonsos Castel nuovo. Der Baumeister, der die Renaissanceteile dieses Baues ausführte, Pietro da Milano (gest. 1473), aus Varese, taucht erst 1455 in Neapel auf, nachdem er als echter „Comaske" seine bildnerische Kunst schon in den verschiedensten Städten Italiens erprobt hatte. Zwischen 1455 und 1457 leitete er, wie Bertaux gezeigt hat, den Bau des neuen Festsaals des Castel nuovo, gleichzeitig aber auch den Bau des berühmten zweistöckigen Marmor-Triumphbogens Alfonsos, der, obgleich er zwischen zwei trotzigen Türmen des Kastells unorganisch eingeklemmt ist, durch die Richtigkeit seiner altrömischen Einzelformen bahnbrechend wirkte. Daß übrigens Pietro da Milano schon den ersten Entwurf zu diesem Bau geschaffen, ist ebensowenig nachweisbar wie die neuerdings ausgesprochenen Vermutungen, er rühre von Leon Battista Alberti (Bernich) oder von Francesco Laurana (Rolfs) her. Jedenfalls wurde das Prunktor, wie Fabriczy gezeigt hat, zwischen 1461 und 1470 von Pietro vollendet. Auch „das reichste und vollständigste Denkmal der Renaissancedekoration in Neapel, zugleich eines der prächtigsten in ganz Italien" (Cicerone), die Krypta des Domes von Neapel, ist von Comasken (Tomaso Malvito aus Como) ausgeführt. Die meisten Klosterhöfe, Portale und Kapellen der neapolitanischen Kirchen des 15. Jahrhunderts aber zeigen florentinische Art. Auch die neapolitanischen Paläste der Zeit, wie der Palazzo Cuomo (jetzt Museo Filangieri) von 1464—88, schließen sich an den florentinischen Rustikastil an; und noch die unteritalischen Meister der Übergangszeit ins 16. Jahrhundert, wie Giovanni Donadio aus Calabrien (gest. 1522), der Erbauer der schlichten Frührenaissancekirche S. Maria della Stella (1519), stehen offensichtlich unter florentinischem Einfluß.



Die Vorhalle der Kirche S. Maria della Catena in Palermo. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 646.

Sizilien blieb in der eigentlichen Baukunst während des ganzen 15. Jahrhunderts dem gotischen Stile getreu. Renaissancemotive mit gotischen vermischt zeigen am frühesten die

anmutige, aussichtsreiche Säulenvorhalle von S. Maria della Catena in Palermo (Abb. S. 645). Einzelne Bauteile wurden aber seit der Mitte des 15. Jahrhunderts doch auch hier im neuen Stil ausgeführt und besonders bildnerisch von den Händen oberitalienischer und toskanischer Meister geschmückt. Wissen wir doch, daß Pietro da Milano, während er seine Arbeit am Triumphbogen Alfons' I. in Neapel unterbrach, in Palermo weilte; und siedelten die Gagini aus Bissone am Luganersee (S. 616), die neuerdings von Beltrami und von Carvetto behandelt worden, doch 1465 von Genua, wo sie 1448 die Taufkapelle des Domes köstlich verziert hatten, nach Palermo über, um hier — wie z. B. am Weihwasserbecken des Doms — ihre reiche Zierkunst auszuüben. An die frühesten Werke der toskanischen und oberitalienischen Renaissance erinnert auch die vielleicht noch vor 1400 entstandene Portalumrahmung des Domes von Messina mit ihren in Weinstöcken spielenden, aber noch etwas steif gebildeten nackten Knäblein (Tafel 54).

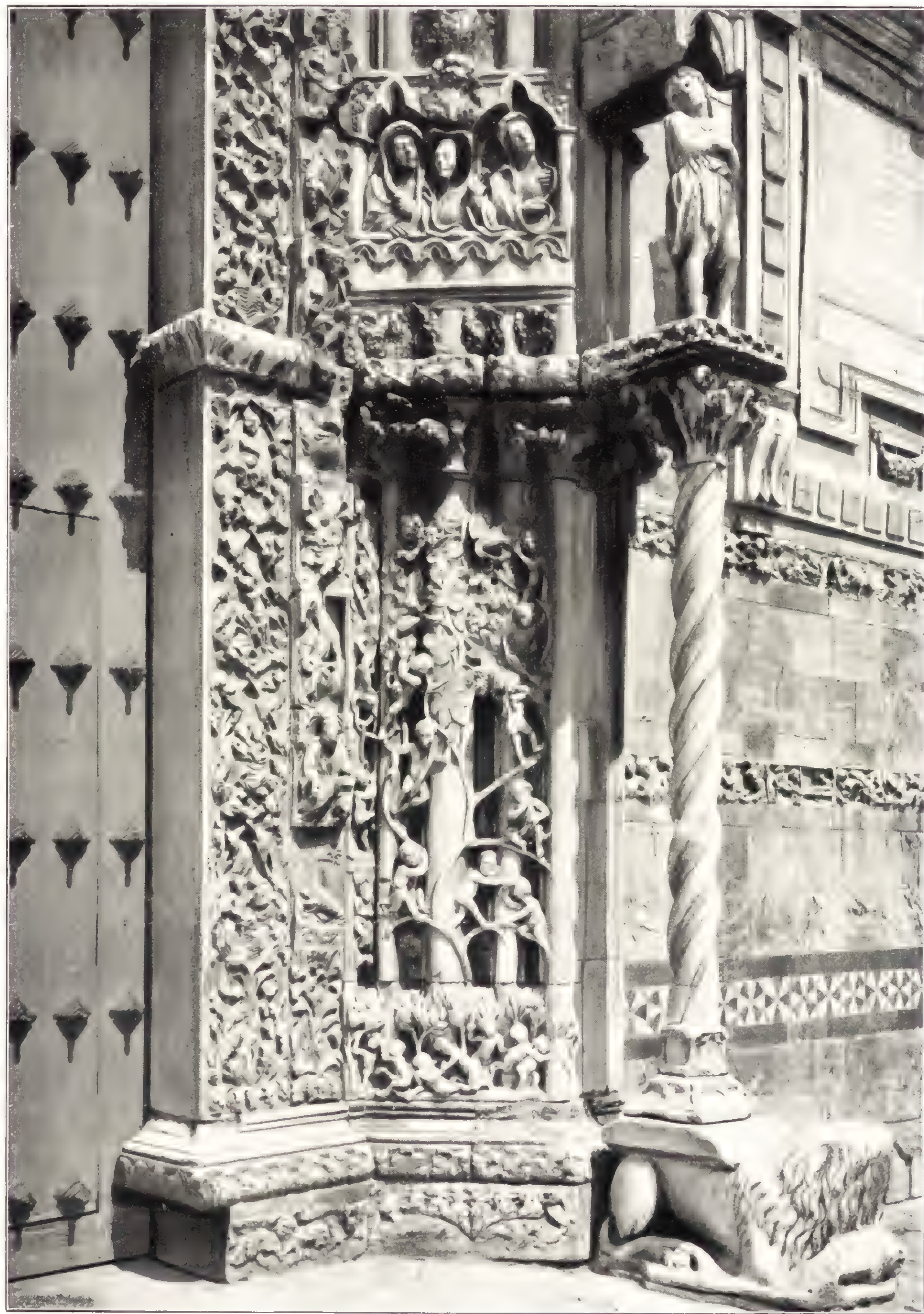
Selbständiges haben nur Mittel- und Oberitalien auf dem Gebiete der italienischen Baukunst der Frührenaissance geleistet. Gegen Ende des Jahrhunderts aber hatte der neue Stil ganz Italien erobert.

B. Die Bildnerei des 15. Jahrhunderts in Rom und Unteritalien.

Am Gestade des Tibers fehlte es im 15. Jahrhundert an einheimischen Arbeitern, den Acker der darstellenden Künste zu bebauen, nicht aber an Arbeitgebern, die, meist mit der Tiara oder dem Kardinalshut geschmückt, es sich nicht nehmen ließen, fremde Künstler und Kunstwerke in den römischen Boden zu verpflanzen.

Während der ersten Jahrfünfte des 15. Jahrhunderts blühten in Rom freilich noch die letzten Zweige des alten Cosmatengeschlechts (S. 391). Das Denkmal des Kardinals Stefaneschi, das Meister Paulus nach 1417 in S. Maria in Trastevere ausführte, wirkt noch so großzügig im alten Sinne, so edel im schlichten Aufbau, so würdig in der Gestalt des Verstorbenen, daß es den vornehmsten Kunstwerken Roms zugezählt werden kann. Aber dieses Nachleben der römischen Antike in Rom hat nichts mit der Renaissance zu tun, die vom Norden kam. Donatellos Marmortabernakel (S. 563) und Pollajuolos Papstgraber (S. 570) in der Peterskirche waren nur echt florentinische Kunstwerke auf römischem Boden, und dasselbe gilt genau genommen auch von Antonio Filaretes (S. 606) plastischem Hauptwerk, der vielgenannten, z. B. von Oettingen und von Sauer untersuchten ehernen Flügeltür der Peterskirche (1439—45) zu Rom. Immerhin tritt uns Filarete gerade hier als Bildhauer entgegen. Die Tür erreicht ihr Vorbild, die östliche Baptisteriumstür in Florenz, nicht im entferntesten. Doch fesseln uns die Reliefdarstellungen aus der Geschichte der Päpste als solche, und flott und keck erzählt sind wenigstens die kleinen heidnisch-mythologischen Bilder, die das üppige Rankenwerk der Umrahmung beleben. Nett ist des Meisters bezeichnetes kleines Reiterstandbild von 1465 im Dresdner Albertinum; aber auch die Überbleibsel seines Grabmals des Kardinals Antonio Chiaves von Portugal (gest. 1447) in S. Giovanni in Laterano verraten, daß Filarete zwar dem alten Stil entwachsen ist, aber den neuen noch nicht gleichmäßig beherrscht. Erst Mino da Fiesole (S. 569), der zwischen 1471 und 1485 in Rom seinen Hauptwohnsitz gehabt zu haben scheint, trat in so enge Beziehungen zu der römischen Bildhauerkolonie, daß er zeitweilig als einer der ihren gelten konnte.

Römer von Geburt waren in dieser Bildhauerkolonie sehr spärlich gesät. Die bedeutendsten von ihnen waren Paolo Tacconi, genannt Romano (um 1415 bis um 1470), und Giancristoforo Romano, den wir gegen Ende des Jahrhunderts als einen der



Taf. 54. Portalskulpturen am Dom zu Messina.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Hauptmeister an und in der Certosa von Pavia tätig sahen (S. 614). Von den übrigen Meistern dieser Kolonie war Isaïa da Pisa Toskaner, war Giovanni Dalmata, über den Tschudi und Fabriczy neue Untersuchungen veröffentlicht haben, aus Trau in Dalmatien gebürtig, war Andrea Bregno von Osteno, über dessen Tätigkeit in Rom Steinmann berichtet hat, Lombarde von Geburt. Eine kernige, kräftige römische Frührenaissancebildnerei hervorzurufen, waren alle diese Meister nicht bedeutend genug. Es fehlte ihnen durchweg an Mark, Wucht und Eigenleben. Mit Mino da Fiesole hatten sie fast alle zusammen gearbeitet. Isaïa da Pisa und Paolo Romano führten 1463 zusammen das Andreas-Tabernakel der Peterskirche aus, dessen Reste in die „Vatikanischen Grotten" verbannt worden sind. Dalmata und Bregno aber errichteten 1476 in gemeinsamer Arbeit das eigenartige, als Halbrundnische mit dem Sarkophag gestaltete Grabmal Roverella in S. Clemente, dessen Madonna zwischen Engeln zu den besten Schöpfungen des Dalmatiners gehört. Allein schuf Paolo Romano z. B. den überlebensgroßen hl. Andreas am Ponte molle, der immerhin würdiger und vornehmer wirkt als sein derber Paulus an der Engelsbrücke oder als seine beiden nüchternen, steifen Standbilder der Apostelfürsten in der Peterskirche. Isaïa da Pisas reizloses Eigenwerk ist das Nischengrab Papst Eugens IV. in S. Salvatore in Lauro zu Rom. Als eigenhändige römische Arbeiten Giovanni Dalmatas, der in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts für König Matthias Corvinus in Ungarn tätig war, aber auch 1509 das hübsche Grabmal Gianelli im Dom von Ancona schuf, sind z. B. eine bauschige Madonna und eine unruhige Beweinung Christi in S. Agostino anzuerkennen. Nur Andrea Bregno (1421—1506) war ein Meister, der über milde Schönheit, ruhige Würde und sorgfältige Ausführung verfügte. Sein neuartiges, von Doppelpilastern eingefaßtes Nischengrab Lebrettos in S. Maria Araceli und das ähnliche, aber noch strenger geschlossene Grabmal des Alanus in S. Prassede zu Rom gehören zu den schönsten römischen Meißelarbeiten des 15. Jahrhunderts.

Noch ausschließlicher als Rom war Unteritalien, war zunächst Neapel auf Zufuhr und Einwanderung von auswärts angewiesen, wenn es auf dem Gebiete der darstellenden Künste nicht hinter der neuzeitlichen Bewegung zurückbleiben wollte.

Die florentinische Frührenaissancebildnerei hatten Donatello und Michelozzo mit ihrem Brancaccigrabmal (S. 550 und 565) schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts nach Neapel gebracht; in seinem letzten Drittel schmückten Antonio Rossellino und Benedetto Majano (S. 569) die Kirche Monteoliveto mit ihren feinfühligen Arbeiten. Als halbwegs einheimische Kunstschöpfung des 15. Jahrhunderts kommt hier auch für die Bildhauerei fast nur jener Triumphbogen am Castel nuovo in Betracht, der unter Alfons I. begonnen, unter Ferdinand I. vollendet wurde. Als Urheber der Bildwerke, mit dem er von außen und innen reichlich geschmückt ist (1455—59; 1465—70), wurden neben Pietro da Milano (S. 444 und 645; bis 1473) die oben genannten Römer Isaïa da Pisa und Paolo Romano, neben diesen die Donatelloschüler Andrea dell' Aquila und Antonio Chellino da Pisa, aber auch noch Francesco Laurana (um 1430—1501) genannt (S. 645 und 648), auf den wir zurückkommen. Die von Fabriczy geschickt versuchte Verteilung der Bildwerke unter diese Künstler ist neuerdings wieder bezweifelt und bestritten worden. Doch dürfen wir daran festhalten, daß das klar angeordnete Triumphrelief Alfons' I. an der Außenseite und das figurenreiche, ohne besondere Einzelfeinheiten durchgeführte Relief über der inneren Türöffnung, das die Investitur Ferdinands I. im Dom zu Barletta darstellt, von Pietro da Milano selbst herrühren.

In Palermo lagen die Verhältnisse nicht anders als in Neapel. Fremde Künstler führten auch hier die neue Richtung ein. Die bedeutendsten von ihnen waren die Lombarden Domenico und Antonio Gagini, die di Marzo und Mauceri uns neuerdings näher gebracht, und jener vielgewanderte Francesco Laurana, mit dessen Werken uns Bode und Rolfs bekannt gemacht haben. Von Domenico Gagini (gest. nach 1492), der in Genua tätig war, ehe er 1463 nach Palermo zog (S. 616), rührt z. B. auf bildnerischem Gebiet der schöne Schrein des hl. Gandolfo in Polizzi mit dem edlen Liegebild des Heiligen her. Für die Zusammenstellung der Werke Antonello Gaginis aber hat die Stilkritik von dessen bezeichnetem, wunderlieblichem Muttergottes-Standbild von 1503 im Dom zu Palermo auszugehen. Francesco Laurana endlich ist vielleicht ein Bruder (nach Bode ein Neffe) jenes berühmten Baumeisters Luciano Laurana, den wir (S. 554) als Erbauer des Palastes von Urbino kennen gelernt haben. Beide stammten aus Lo Vrana bei Zara. Francesco taucht zuerst 1458 unter den Bildnern des Triumphbogens in Neapel auf und wird 1500 zuletzt genannt. Zweimal arbeitete er in Frankreich, zweimal in Neapel, von 1468—71 aber wirkte er in Palermo. In Neapel ist die hübsche Madonna von 1474 über der Eingangstür des Kirchleins der hl. Barbara als sein Werk beglaubigt. Im Süden Frankreichs ist seine Ausschmückung einer Kapelle der Kirche de la Major zu Marseille (S. 444 und 445; 1476—81) das erste große Renaissancewerk, das auf französischem Boden ausgeführt wurde. Auf Sizilien zeigen die Marmorflachbilder der Kirchenväter und Evangelisten in S. Francesco (1468) noch die kräftige Art seiner früheren Zeit, gehen seine Madonnen im Dom und im Museum zu Palermo (1469) aber schon in die träumerische Weichheit über, die er später bevorzugte. Am greifbarsten treten Pietro da Milano, um auch auf ihn noch einmal zurückzugreifen, und Francesco Laurana uns jedoch in ihren Denkmünzen entgegen. Pietro da Milanos beste Münze stellt die Brustbilder König Renés und seiner zweiten Gemahlin dar; Francesco Lauranas Meisterwerk aber ist die Schaumünze, deren Vorderseite Ludwig XI. von Frankreich, deren Rückseite eine „Concordia Augusta" im engsten Anschluß an das Vorbild einer antiken Münze darstellt.

C. Die Malerei des 15. Jahrhunderts in Rom und Unteritalien.

Fast noch weniger als in der Baukunst und in der Bildnerei leisteten Rom und Unteritalien während des 15. Jahrhunderts aus eigener Kraft in der Malerei. Auf dem Gebiete der Buchkunst, der die römischen Päpste wie die aragonesischen Könige zugetan waren, kann die ewige Stadt sich zwar rühmen, dem ersten Buche mit Holzschnittbildern, das in Italien erschienen, den „Meditationes" des Kardinals Turrecremata (Torrequemada) von 1467, das Leben geschenkt zu haben; aber ein Deutscher, Ulrich Hahn, war doch der Hersteller und Drucker; und wenn die 33 halbseitigen Bilder, denen sich ein ganzseitiges anschließt, auch klar und verständnisvoll geordnet sind, so ist ihr Formschnitt doch durchaus deutsch und derb.

Eigenartiger tritt uns auf diesem Gebiete Neapel entgegen, wo zwar der Deutsche Riessinger den Buchdruck eingeführt hatte, aber sein Nachfolger Tuppo 1485 eine Ausgabe der Fabeln des Äsop veranstaltete, deren Holzschnitte ihrer vortrefflichen Technik nach freilich deutsch, ihren Vorlagen nach aber als unteritalienisch im Sinne der gleichzeitigen Handschriftenbilder bezeichnet werden müssen.

Auf dem Gebiete der Handschriftenmalerei nimmt Rom auch keine selbständige Stellung ein, hat Unteritalien aber in der Tat mehr oder weniger Eigenes geleistet. Unter den Unteritalienern, die im aragonesischen Dienste der Handschriftenmalerei oblagen, zeichneten

sich Cola Rabicano und dessen Sohn Nardo Rabicano aus, von dem z. B. das prächtig ausgestattete Gebetbuch der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 10,532) herrührt. Reich an aragonesischen Handschriften sind nach den Untersuchungen J. H. Hermanns auch die Wiener Hofbibliothek und die Bibliothek Gerolimini in Neapel. Ein besonderer Figurentypus mit großen Köpfen und schweren Augendeckeln und eine eigenartige dekorative Ausstattung mit Kandelabern und Putten in den Randleisten und etwas überladenen Baulichkeiten in den Gründen gehören zu den Kennzeichen des unteritalischen Heimatstils. Besonders lehrreich sind die Bilderhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. von Atri in den Abruzzen. Die Bilder des Reginaldo Piramo aus Monopoli in Apulien (die sechs ersten Miniaturen der Ethik des Aristoteles und das Titelblatt zum Seneca in Wien) zeigen eine unverkennbare Abhängigkeit von der ferraresischen Schule, in der Reginald sich gebildet haben muß. Ein anderer Meister dieser Handschriften von Atri, der z. B. in der Rhetorik des Aristoteles und im Livius zu Wien hervortritt, schließt sich dagegen deutlich an jene unteritalischen Meister an, die im Dienste des aragonesischen Hofes von Neapel standen.



Die heil. Cäcilie. Gemälde (von Antonio Crescenzio?) im Dom zu Palermo. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 650.

Auf dem Gebiete der Großmalerei herrschte in Rom im 15. Jahrhundert, dank des Kunstsinns seiner Päpste, allerdings eine mächtige Tätigkeit. Wir haben ja bereits gesehen, daß fast alle bedeutenden Maler Toskanas und Mittelitaliens und einige der tüchtigsten Meister Oberitaliens nacheinander nach Rom berufen worden waren, um hier große Freskenfolgen auszuführen. Aber dauernd machte kaum einer dieser Maler sich in Rom ansässig; und von den großen Freskenfolgen, die hier entstanden, hat sich nur wenig in unsere Zeit herübergerettet. Melozzo da Forli (S. 597) war der einzige Meister, der lange genug in Rom blieb, um hier schulbildend zu wirken. Sehen wir uns aber nach seinen Schülern und ihren Werken um, so bleiben wir an Antoniazzo Romano hängen, der um 1460 das Kastell von Bracciano mit Wandgemälden schmückte, die zerstört sind, aber nach seiner Madonna von 1488 in der römischen Nationalgalerie und seiner Verkündigung in S. Maria sopra Minerva zu urteilen, denen Gottschewski Fresken in derselben Kirche anreiht, doch ein recht unselbständiger Meister war.

Viel anders lagen die Verhältnisse auch in Neapel nicht, dessen frühe Künstlergeschichte unter den Händen der neuen Urkundenforschung in nichts zerflossen ist. Wir erfahren durch diese vielmehr, daß auch in Neapel im 15. Jahrhundert hauptsächlich auswärtige Meister beschäftigt waren; und das Studium der in Neapel erhaltenen Gemälde dieses Zeitraums, die Frizzoni daraufhin untersucht hat, hat ebenfalls ergeben, daß sie teils niederländischen, teils

toskanischen, teils umbrischen, teils sogar oberitalienischen Ursprungs sind. Venezianer war nach diesen Forschungen auch jener Antonio Solario, genannt Lo Zingaro, unter dessen Leitung wahrscheinlich wirklich gegen Ende des 15. Jahrhunderts die zwanzig großen Freskobilder aus dem Leben des hl. Benedikt in einem Klosterhofe von S. Severino in Neapel ausgeführt sind. Solario kannte aber jedenfalls die umbrische Kunst. Der Stil der lebendig erzählten Geschichten erinnert entfernt an Vittorio Carpaccio. Die landschaftlichen Gründe aber, die auf einigen der Bilder so hervortreten, daß ich sie früher einmal als „früheste eigentliche Landschaftsfresken" zu bezeichnen wagte, sind so wenig rein venezianisch wie rein umbrisch-florentinisch empfunden. Eigenartig sind sie besonders in ihrem fast einfarbigen Oliventon, zu dem die Lokalfarben der Gewänder der Figuren harmonisch gestimmt sind.

Etwas selbständiger entfaltete die Malerei sich seit der Mitte des Jahrhunderts auf Sizilien. Die östliche Hauptstadt Siziliens erwies sich dabei weniger selbständig als die westliche. Freilich hatte Messina Italien in seinem Antonello einen in technischer Beziehung bahnbrechenden Meister geschenkt (S. 635), aber dieser hatte sich doch erst in Venedig völlig selbst gefunden; und die Künstler, die gegen Ende des Jahrhunderts in Ostsizilien Beschäftigung fanden, wie jener zweite Antonello von Messina, der sich auch Saliba nennt (S. 636), und Girolamo Aldibrandi, dessen Darstellung im Tempel auf dem Hochaltar von S. Niccolò in Messina einen schwachen Mischstil verrät, waren doch erst nach Sizilien zurückgekehrt, nachdem sie sich in Oberitalien ausgebildet hatten. In Palermo aber entwickelte sich aus dem Chaos der ersten Hälfte dieses Zeitraums seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts eine Art heimbürtiger Malerei, deren Geschichte, nachdem zuerst Janitschek sie von ihren Widersprüchen und Fälschungen befreit hatte, neuerdings von di Marzo zusammengefaßt worden ist. Das vielbesprochene großartige, kompositionslose, aber ergreifende Wandbild vom Ende des Jahrhunderts, der Triumph des Todes, im Vorraum des ehemaligen Hospitals (jetzt Trinitatis-Kaserne) zu Palermo, wird jetzt freilich von di Marzo selbst für niederländischen Ursprungs erklärt. Doch sind offenbar sizilianische Künstler an seiner Ausführung tätig gewesen. Der Tod reitet als Bogenschütze in Gestalt eines Halbgerippes auf spindeldürrem Klepper, in wilder Bewegung seine Geschosse entsendend, durch die entsetzt auseinanderstiebende Menge daher. Der erste Meister, der aus jenem Chaos in greifbarer Gestalt hervorragt, ist Tommaso de Vigilia, von dessen Hand sich in den Kirchen und Sammlungen Palermos eine Reihe mit seinem Namen und dem Entstehungsjahr bezeichneter, noch halb byzantinisch empfundener, aber sorgfältig und glatt durchgeführter Altartafeln aus den achtziger und neunziger Jahren erhalten haben. Dann folgt Antonio oder Antonello Crescenzio, der, 1467 geboren, bis ins volle 16. Jahrhundert hinein tätig war. Er hat den größten Namen hinterlassen; ihm wurden bis vor einem Menschenalter alle möglichen und unmöglichen Bilder in Palermo zugeschrieben. Nach di Marzos neuesten Untersuchungen darf man doch wohl den Antonello von Palermo in ihm erkennen, der 1497 das recht steife Bild der von zwei Engeln gekrönten Madonna vor weiter Landschaft malte, das sich jetzt im Museum von Syrakus befindet, 1528 aber das erheblich fortgeschrittene, von ausgesprochen sizilianischer Felsenlandschaft beherrschte Gemälde in der Ganciakirche zu Palermo schuf. Noch fortgeschrittener und ausdrucksvoller erscheint die hl. Cäcilie im Dom von Palermo (Abb. S. 649), die Janitschek für das einzige zweifellose Werk Crescenzios hielt, während di Marzo sie jetzt dessen freilich wenig greifbarem Nachfolger Riccardo Quartero zuschreibt. In den langnasigen Typen, den ausdruckslosen Köpfen, der steifen Haltung kehren in den palermitanischen Gemälden des

15. Jahrhunderts immer noch gewisse Anklänge an die in ihrer Art feinen Mosaiken der gut byzantinischen Zeit wieder (S. 126). Aber man ahnt überall doch die innere Teilnahme der Meister an der großen Bewegung, die vom italienischen Festlande ausging.

IV. Die christliche Kunst des 15. Jahrhunderts in Osteuropa.

1. Die christliche Kunst des 15. Jahrhunderts im altbyzantinischen Gebiet.

Der christliche Osten beginnt an den Ostgrenzen Skandinaviens, Deutschlands und Italiens. Soweit die griechische Kirche reichte, bildete in diesem Gesamtgebiete auch nach dem Falle Konstantinopels (1453) die byzantinische Kunst die Grundlage der ganzen Kunstübung: vor allen Dingen also in dem Griechisch redenden Teile der Balkanhalbinsel, in Serbien und in Rußland. Mit der abendländischen Kirche aber herrschten in Polen, in Ungarn und an der Ostküste des Adriatischen Meeres deutsche und italienische Kunsteinflüsse. Polen, das sich gleich zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wie Sokolowsky ausgeführt hat, mit großer Entschiedenheit der italienischen Renaissance zuwandte, gehörte im 15. Jahrhundert noch so völlig zum Bereiche der deutschen Kunst, daß sich eine besondere polnische Kunst, wenn Anzeichen einer solchen auch in den Trachten einiger Kunstwerke hervortraten, doch höchstens als deutsche Kolonialkunst aussondern ließe. Ungarn, das die romanische und gotische Kunst über Deutschland erhalten hatte, war im 15. Jahrhundert das erste Land nördlich der Alpen, das sich leidenschaftlich der italienischen Renaissance in die Arme warf. Die dalmatinische Küste und die Jonischen Inseln aber bildeten, wenngleich es hier an byzantinischen Übergriffen nicht fehlte, schon früh kunstgeschichtliche Provinzen Italiens; ja Dalmatien gab, wie wir (S. 647 und 648) gesehen haben, im 15. Jahrhundert dem Mutterlande durch Meister wie Luciano Lovrana, Francesco Lovrana (Laurana) und Johannes Trau (Dalmata) bereits einen Teil der von ihm empfangenen Anregung zurück. Hatte im 15. Jahrhundert die byzantinische Kunst, von ganz vereinzelten Erscheinungen abgesehen, jeden Einfluß auf die abendländische Kunst verloren, so drang die Kunst des Westens jetzt, umgekehrt, hier und da entschieden in die alten Bezirke des heiligen Ostens vor. Diese Beziehungen zu verfolgen, ist natürlich am lehrreichsten, wo aus der Mischung westlicher und östlicher Elemente eine Art neuer Nationalkunst entstand. Dies war nur in Rußland der Fall, das die italienische Frührenaissance auffallend früh seiner eigenen Stilbildung dienstbar machte. Ehe wir uns Rußland zuwenden, aber müssen wir einen Abschiedsblick auf das Gebiet werfen, das bis 1453 das Herz des byzantinischen Reiches war.

Die byzantinische Mutterkunst fristete, wie wir gesehen haben (S. 399), jetzt eigentlich nur noch auf dem Berge Athos ein kümmerliches Scheinleben. An der abgeschlossenen Lage der Athosklöster wandelte der Geist der Jahrhunderte nahezu spurlos vorüber. Schon dem 16. Jahrhundert gehört die Kirche des Klosters Dionysiu an, die, 1547 neu errichtet und ausgemalt, immer noch dem alten Schema folgt; und nur 21 Jahre jünger ist die schöngekuppelte Klosterkirche von Dochiariu, die bei unveränderter Grundgestalt wenigstens eine erweiterte Anlage zeigt. Erst aus dem 16. Jahrhundert stammen aber auch die Fresken der Klosterkirchen zu Lawra, Kutlumari, Xenophontos, Dionysiu und Dochiariu. Auch sie behandeln immer noch dasselbe Grundthema mit Abwandlungen verschiedener Art; aber ihr Stil ist nur noch der Schatten des alten byzantinischen Stils. Arm, leer, geistlos starren diese auch technisch schwächeren Bilder von den Wänden und Kuppeln herab. Werden die

Heiligenköpfe äußerlich hier und da mit schärfer ausgeprägten Zügen versehen als bisher, so fehlt ihnen doch das innere Leben. Was noch jünger ist — und die meisten erhaltenen Malereien des Athos sind noch jünger — ist höchstens als Lückenbüßer in ikonographischer Hinsicht von einigem Wert. Trotz alledem erscheinen die Kunstwerke, die in den Athosklöstern geschaffen werden, immer noch als echter, wenn auch verblaßter Nachklang der byzantinischen Kunst; und wir belauschen in ihnen zugleich die letzten Atemzüge der altersschwachen, verknöcherten hellenischen Kunst.

2. Die russische Renaissancekunst 1462—1598.

Unter Moskaus mächtigem Großfürsten Iwan III. (1462—1505), der 1480 die „goldene Horde" der Tataren von dem entweihten Boden Rußlands verjagte, erhob sich, geboren und wiedergeboren zugleich, mit dem eigentlichen russischen Reiche auch die eigentliche russische Kunst. In der Zeit der Teilfürstentümer (S. 129) war die russische Kunst im wesentlichen byzantinisch gewesen; in der Zeit der Mongolenherrschaft (S. 401) hatte sie zahlreiche asiatische Elemente mit den byzantinischen verquickt, sich jedoch in der Gestalt, die sie hierdurch erhalten, auf sich selbst besonnen. Merkwürdig aber ist, daß jetzt italienische Renaissancemeister als Erneuerer, ja als Begründer der russischen Nationalkunst erscheinen, ohne ihr südliches Formengefühl anders als in Einzelheiten durchzusetzen.

Die **Baukunst** ist jetzt fast allein die Trägerin des russischen Kunstgedankens. Iwan III. hatte zunächst den Neubau der Mariä-Himmelfahrt-Kathedrale im Kreml zu Moskau begonnen. Unter den Händen seiner ungeübten Baumeister aber stürzte das Gotteshaus kurz vor seiner Vollendung in sich zusammen. In seiner Not wandte der trotzige Selbstherrscher sich nach Italien. Der Baumeister **Aristotile Fioravanti** (geb. 1414) aus Bologna erschien in Moskau und errichtete in vier Jahren (1475—79) den Neubau der Kathedrale, die ihren Hauptformen nach eine Nachbildung der altrussischen Demetriuskathedrale zu Wladimir ist (S. 130). Nur die fünf auf turmartigen Trommeln ruhenden Zwiebelkuppeln, von deren schimmernden Spitzen die goldenen, mit Ketten geschmückten Kreuze herabwinken, sind Wahrzeichen der neuen russischen Kunst; und nur die Einzelglieder, wie die äußeren Wandpilaster, zeigen an Fuß- und Kopfstücken italienische Profile, ja an der äußeren Ostseite über den Apsiden sogar echt ionische Pilaster, von deren Schneckenkapitellen die Rundbogen des oberen Fassadenabschlusses aufsteigen.

Iwans nächster Kirchenbau war die Mariä-Verkündigungs-Kathedrale (1484) auf der höchsten Kuppe des Kremls. Als ihr Meister wird der Mailänder Architekt **Pietro Antonio Solari** genannt, der 1493 in Rußland starb, als ihr Vollender (zwischen 1494 und 1507) dessen Landsmann und Nachfolger **Alevisio Novi**. Die oberen Fassadenbogenfelder sind hier nicht mehr im Rundbogen, sondern wieder im Kielbogen geschlossen; das Portal trägt die üppigste oberitalienische Pilasterrenaissance zur Schau; die neun mit Kettenkreuzen versehenen Goldkuppeln aber verleihen ihr eine Fernwirkung von märchenhaftem Reize. Der weltliche Hauptbau Iwans III. war der Empfangspalast, der als Granowitaja Paláta („Facettenpalast") bekannt ist. Um 1487 übernahm der Italiener **Marco Rufo** den bereits begonnenen Bau, den Pietro Antonio Solari 1491 vollendete. Seine Außenwände zeigen jenes italienische Facettenwerk (S. 610), das, aus kristallinisch zugeschnittenen Steinen gebildet, eine verfeinerte Art der Rustika darstellt, während er inwendig nur aus einem einzigen Saale besteht, dessen vier mächtige Kreuzgewölbe von einem Mittelpfeiler gestützt werden.

Die dritte Kirche der „byzantinisch-italienischen Renaissance", zugleich die dritte große Kirche des Kremls zu Moskau, die Kathedrale des Erzengels Michael, ist das kirchliche Hauptwerk des genannten Alevisio Novi. Auch das Innere dieser Kirche zeigt den reinen russisch-byzantinischen Stil. Ihr Äußeres aber wirkt mit seiner zweistöckigen Pilastergliederung, seinen korinthisierenden Kapitellen und seinen gemuschelten und übergiebelten oberen Rundbogen, trotz seiner fünf herzförmigen Kuppeln, doch völlig wie ein Ableger der italienischen Frührenaissancekunst. Der Moskauer Palastbau Novis endlich, den er zwischen 1499 und 1508 ausführte, der sogenannte Terem- oder Belvedere- oder Backsteinpalast, redet vollends die italienische Formensprache dieses Zeitalters mit nur leichtem russischen Akzente.

Übrigens kam Basilius III. in seinen späteren Bauten von der italienischen Renaissance zurück. Ein besonderer Typus eigenartig neurussischer Kunst tritt in der 1532 entstandenen, jetzt erneuerten Himmelfahrtskirche zu Kolomenskoje bei Moskau (Abb. nebenstehend) hervor, deren ganzer Aufbau nur des mächtigen achtseitigen Pyramidenturmes der Mitte wegen da zu sein scheint. Endlich die Mariä-Schutzkirche oder Basilius-Kathedrale (Abb. S. 654) am Südabhang des „Roten Platzes" vor dem Moskauer Kreml. In den Jahren 1554—57 unter Iwan dem Schrecklichen erbaut, zieht sie gewissermaßen das Schlußergebnis aller Anstrengungen der auf byzantinischer Grundlage zuerst mit einer Fülle asiatischer Formen verquickten, dann mit einer Anzahl italienischer Renaissancemotive verbrämten „nationalrussischen" Baukunst. Ein einheitlicher Innenraum ist hier überhaupt nicht vorhanden. Elf verschiedene Kapellen sind, auf zwei Stockwerke verteilt, durch lange, niedrige Treppen und Gänge verbunden. Jede der Kapellen aber liegt unter einem der vielen Kuppeltürme, von deren Wölbung ein Heiligenbild herabstarrt. Wie in Schornsteine blickt man zu ihnen hinauf. Alles ist bizarr, alles ist interessant. Schön ist hier aber nichts. Das Äußere der Kirche könnte man, um den Ausdruck eines älteren Kunstforschers zu wiederholen, mit einem Beet „glitzernder Riesenpilze" vergleichen, die in allen Formen und Farben schimmern. Nur Indien hat eine Kunst von ähnlicher Phantastik erzeugt.


Die Himmelfahrtskirche zu Kolomenskoje bei Moskau. Nach A. P. Novitzkij.

Als Fortsetzer dieses Stils, der sich jedoch bald wieder beruhigt und zugleich immer mehr verallgemeinert, ziehen sich noch eine Reihe kirchlicher Gebäude Moskaus, die Souslow veröffentlicht hat, bis ins 17. Jahrhundert herab. In anderer Art lehrreich aber sind einige russische Holzkirchen, die sich in entlegeneren Orten erhalten haben. Satteldächer, die kielbogenförmige Giebel bilden, treten hier naturgemäß an die Stelle der Steinwölbungen. Die der Wladimirschen Muttergottes geweihte Bjerlosladskysche Kirche im Bezirk Wologda nimmt sich mit ihren bedeckten Galerieen im Erdgeschoß und ihrem Pyramidenturm als Hauptbau fast wie ein schlichtes hölzernes Urbild jener reichen Steinkirche zu Kolomenskoje aus.

Eine nennenswerte russische **Bildnerei** hat es auch im 16. Jahrhundert nicht gegeben; und daß die russische **Malerei** in der Sackgasse stecken blieb, in die sie sich verlaufen, geht schon

aus dem 1551 erlassenen großfürstlichen Befehl hervor, daß der Stil Andreas Rublews (S. 401) für alle russischen Heiligenbilder allein maßgebend bleiben sollte. Nur die Geschichte der russischen Handschriftenornamentik gibt uns noch einige lehrreiche Aufschlüsse. Jene Verzierungen, die sich aus Tier- und Menschengestalten zusammensetzten, die sich im Flechtwerk gefangen zu haben schienen, hören im 15. Jahrhundert fast plötzlich auf. Die Füllungen



Die Basilius-Kathedrale zu Moskau. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 653.

und Anfangsbuchstaben werden schlichter und klarer. Die Füllungen bestehen oft nur aus feinen Linienverschlingungen, und die schlanken Buchstaben tragen oft zarte Blütenrankenschweife als einzigen Zierat. Nur wie zum Abschied winken noch einmal menschliche Hände aus den schlichten Pflanzenrankenbuchstaben eines Psalters des 15. Jahrhunderts in der Akademiebibliothek des Sergiusklosters bei Moskau. Dann galten offenbar alle diese Tier- und Menschen-Gliederbuchstaben für eine überwundene Barbarei. Im 16. Jahrhundert sehen wir zwei Verzierungsarten nebeneinander hergehen (Tafel 35 bei S. 402). Die eine spinnt die geometrischen, echt russischen, wenn auch mannigfach durch islamitische und asiatische Muster bedingten, vielfarbigen Bandverschlingungen auf hellem Grunde weiter, die in den

gleichzeitigen Stickereien vorgebildet zu sein scheinen; die andere zeigt in ihren Leisten und Zierflächen zunächst eine westeuropäische Feldereinteilung, deren Rechtecke, Kreise und Halbkreise auf goldenem, blauem oder rotem Grunde mit Blüten- oder Rankenwerk gefüllt sind, denen sich oft indische und persische Phantasieranken und -Blätter gesellen. Charakteristisch für jenen Stil sind z. B. die Evangeliarien des 16. Jahrhunderts, Nr. 137, 22 und 125 der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg (Kollektion Pogodin); charakteristisch für diese einige Apostelbücher der Bibliothek des Tschudoffklosters zu Moskau (Nr. 52) und der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg (Nr. 60) sowie der Psalter Nr. 38 und die Evangeliarien Nr. 50 und Nr. 119 derselben Sammlung. Erinnern jene Muster in ihrer Gesamtheit an Stickereien, so diese an Teppiche, wie sie denn auch oft mit spitzenartigen Fransen besetzt erscheinen.

Nimmt diese altrussische Verzierungskunst unseren Blick mit hundert Einzelheiten gefangen, so wirken die Werke der russischen Großkunst, ihre Kuppelkirchen wie ihre Goldgrundfresken, am besten, wo sie sich, aus einiger Entfernung gesehen, zu einem Ganzen vereinigen. Der Blick vom großen Iwansturm des Kremls auf die weitgedehnte Stadt Moskau mit ihren Tausenden in lichter Goldglut oder in hellem Farbenglanze strahlenden Kuppeln und Knäufen umfaßt nicht nur das Eigenartigste und Beste, was die russische Kunst geleistet, sondern auch das Phantastischste, was die christliche Baukunst erzeugt hat. Daß es mehr blendend und berauschend als erhebend und begeisternd wirkt, braucht nicht betont zu werden.

3. Die Kunst der italienischen Frührenaissance in Rhodos, Cypern, der Türkei und Ungarn.

Der erste Zug westeuropäischer Kunst nach den Gestaden und Inseln des östlichen Mittelmeers entwickelte sich im Gefolge der Kreuzzüge, deren Seele die Franzosen waren. Kein Wunder daher, daß zuerst die französische Gotik damals hier Fuß faßte (S. 404). Der zweite Zug westeuropäischer Kunst nach dem Osten bewegte sich, soweit er nicht durch Herrscherwünsche veranlaßt war, im Gefolge der Handelsansiedelungen, deren Führer die Italiener, allen voran die Venezianer waren. Kein Wunder daher, daß die italienische Renaissancekunst sich jetzt, wie Enlart, Müntz und H. L. Fischer es geschildert haben, an den östlichen Stätten der venezianischen Handels- und Staatsherrschaft ausbreitete.

Rhodos zu unterjochen, war Mohammed II. 1480 nicht gelungen. Während des 15. Jahrhunderts blieb die Insel noch im Besitze der Johanniterritter, die hier eine eigene, natürlich von Grund aus mittelalterliche Kunst und Gesittung ins Leben gerufen hatten. Mit gotischen Spitzbogen sind die Gebäude von 1482, 1492 und 1495 an der Ritterstraße versehen, in denen man die ehemaligen „Herbergen" der verschiedenen Völker Europas erkennt; im spätgotischen Rechteckstil mit reicher Verbrämung sind die Fenster der Gebäude des jetzigen Judenviertels umrahmt, die als „Justizpalast" und als „Admiralität" bezeichnet werden. Gotisch sind auch die Kirchen der Inselstadt, ist z. B. noch die im 15. Jahrhundert entstandene Markuskirche. Die rhodische Spätgotik ist aber, wie das bei den Beziehungen Barcelonas zum östlichen Mittelmeer erklärlich genug ist, mehr spanisch als französisch, mehr derb und kräftig als elegant. Die italienische Renaissance meldet sich erst spät und vereinzelt am Portal der Soliman-Moschee, das allem Anschein nach fertig aus Italien eingeführt worden war.

Vielseitiger, aber auch verwickelter lagen die Verhältnisse im Königreich Cypern, das während des größten Teils des 15. Jahrhunderts den Sultanen von Ägypten tributpflichtig

war. Seine letzte Königin, die Venezianerin Katharina Cornaro, legte 1489 ihre Krone zugunsten der Republik Venedig nieder, unter deren mächtigem Schutze die Insel auf ein Jahrhundert hinaus aufs neue erblühte. Die gotischen Kirchen der cyprischen Städte, die wir kennen gelernt haben (S. 405), erhielten nur hier und da im 15. Jahrhundert noch An- und Ausbauten, in denen die französische sich mit der spanischen Spätgotik mischt, um sofort nach Eintritt der venezianischen Herrschaft italienische Renaissanceformen aufzunehmen. Aus byzantinischen, islamitischen, französisch- und spanisch-gotischen sowie italienischen Renaissance-Elementen entstehen dann oft Einzelbildungen in merkwürdigem, unerquicklichem Mischstil, wie das besonders in Nikosia an der Nikolauskirche und am Äußeren der griechischen Kapelle Stavro tou missiricou hervortritt, die von innen rein byzantinisch gehalten ist.

Ein mehr oder weniger reiner italienischer Renaissancestil wagt sich zuerst an Wohngebäuden, Herbergen u. s. w. hervor, wie an dem zwischen 1467 und 1473 errichteten Teile des Augustinerklosters zu Nikosia, das bereits von Giebeln beschattete Rechteckfenster zeigt, und wie an den großen, von Renaissancepilastern und deren Gebälk rechteckig umrahmten Rundbogenfenstern des Klosters Haia Napa. Das turmartige Portal des königlichen Palastes zu Nikosia ist noch im 15. Jahrhundert mit einem großen gotischen Fenster in reichem Flamboyantstil geschmückt worden. Der Palast zu Famagusta aber erhielt, wie seine Ruinen zeigen, im 16. Jahrhundert eine Fassade in reinem Renaissancestil.

Auch das Bildwerk des 15. Jahrhunderts, das hier und da an den cyprischen Kirchen gedeiht, findet manchmal, wie der heilige Nikolas über der Eingangstür seiner Kirche zu Nikosia, schon den Übergang zur italienischen Renaissancesprache.

Die Wandmalereien aber, die sich auf Cypern erhalten haben, sollen nach Enlarts Ansicht, die an sich wahrscheinlich genug ist, einem Mischstil aus giottesk-italienischen und spätbyzantinischen Zügen angehören, der sich z. B. in den Gewölbemalereien (Auferweckung des Lazarus, Einzug Christi in Jerusalem u. s. w.) der Passionskapelle zu Pyrga im Bezirk Larnaka ausspricht.

In anderem Sinne als die östlichen Mittelmeerinseln wurden die Hauptstädte der Türkei und Ungarns schon im 15. Jahrhundert zu Sitzen der Renaissancekunst.

Was die Türken nach der Eroberung des Goldenen Horns aus eigenen Kräften den Meisterwerken der byzantinischen Kunst an die Seite zu setzen hatten, haben wir bereits gesehen (Bd. I, S. 589). Gleich der Eroberer Konstantinopels, Mohammed II. der Große (1451—81), war jedoch weitsichtig genug, sich nicht hierauf zu beschränken. In die Reihe der europäischen Herrscher eingetreten, wollte er sich auch mit Meistern der europäischen Wissenschaft und Kunst umgeben. Über das Verbot der Koran-Erklärer, lebende Wesen darzustellen, setzte er sich hinweg. Um 1479 berief er eine Anzahl italienischer Bildhauer und Maler nach Konstantinopel, die vor allen Dingen seine eigenen Züge auf die Nachwelt zu bringen hatten. Unter ihnen befanden sich Vittore Pisanos Schüler Matteo de' Pasti (S. 615), Donatellos Schüler Bellano (S. 616), vor allen aber Gentile Bellini (S. 637), von dessen Hand sich nicht nur eine Denkmünze mit dem Bildnisse des Sultans, sondern auch sein Ölbildnis (Abb. S. 657) in der Sammlung Layard zu Venedig und eine Darstellung des Empfanges der venezianischen Gesandtschaft auf der Hohen Pforte im Louvre zu Paris erhalten haben. Die schönste Denkmünze mit dem Bildnis des Sultans aber trägt die Namensinschrift des sonst unbekannten Meisters Constantius und die Jahreszahl 1481. Mohammeds Sohn und Nachfolger, Bajazet II., kehrte freilich zu der Ansicht der Erklärer des Korans

zurück, die die Bildnismalerei für Sünde hielten. Nachhaltige Folgen hatten Mohammeds Bemühungen um die Einführung der italienischen Renaissancekunst in Konstantinopel also keineswegs; aber die Tatsache, daß diese Bemühungen stattfanden, darf nicht vergessen werden.

Anders als in der Türkei lagen die Verhältnisse in **Ungarn**, das, wie wir gesehen haben (S. 403), schon in seiner romanischen Hauptkirche, dem Dom zu Fünfkirchen, so gut italienische wie deutsche Erinnerungen verarbeitet hatte. Schon im 14. Jahrhundert war Ungarn (1308—86) unter der Herrschaft der neapolitanischen Anjou auf die Pflege enger Beziehungen zur italienischen Gesittung angewiesen gewesen, die unter König Sigismund (1386—1437) besonders durch dessen Feldherrn Pippo Spano fortgesetzt und den bildenden Künsten dienstbar gemacht wurden. Baute der Florentiner Manetto Ammanatini (1384—1450) in Ungarn doch vierzig Jahre lang Kirchen und Paläste. Wissen wir doch, daß der florentinische Maler Masolino da Panicale (S. 581) noch 1427 in Ungarn weilte. Die eigentliche Glanzzeit der ungarisch-italienischen Frührenaissance aber begann unter Matthias Corvinus (1459—90), dessen zweite Gemahlin Beatrice (1476) eine Tochter des Königs von Neapel war. Zunächst zur Ausschmückung seiner Bücher, die seine ausgesprochenen Lieblinge waren, zog Matthias Corvinus neben anderen auch florentinische Meister nach Ofen. Auch Attavante Attavanti (S. 577), „der König der Büchermaler", hat einige seiner schönsten „Miniaturen" für Handschriften der Bibliothek des Königs von Ungarn gemalt; und dieser hatte bei seinem Tode noch 150 Handschriften in Florenz in Arbeit. Unter den Baumeistern, die Matthias Corvinus nach Ofen berief, befand sich 1467 auch jener Aristotile Fioravante, der, wie wir gesehen haben (S. 652), später nach Rußland übersiedelte. Die Hauptarchitekten, die an den Schloßbauten zu Ofen, Wischegrad, Stuhlweißenburg, Komorn u. s. w. tätig waren, aber waren die Florentiner Chimenti di Leonardo und Baccio Cellini. Von den bekannten Bildhauern war Benedetto da Majano, an den die Marmorreliefs des Königs und seiner Gemahlin im Berliner Museum erinnern, wohl selbst in Ofen; von Verrocchio hören wir wenigstens, daß er in Florenz einen Marmorbrunnen für Matthias geliefert. Daß aber auch Giovanni Dalmata (S. 647) als Baumeister und Bildhauer eine Zeitlang am ungarischen Hofe tätig war, hat Fabriczy nachgewiesen. Vergebens bemühte Corvinus sich, Filippino Lippi, der nur in Florenz ein Bild für ihn malte, nach Ungarn zu ziehen; aber Ercole Roberti (S. 627), der Ferrarese, scheint, wie auch Venturi zugibt, selbst am magyarischen Hofe gearbeitet zu haben. Erhalten hat sich von aller dieser Frührenaissanceherrlichkeit in Ungarn freilich so gut wie gar nichts. Nur die Werke der malerischen und bildnerischen Kleinkunst, die rechtzeitig versandt werden konnten, sind gerettet worden. Acht Schaumünzen mit den Bildnissen des Königs oder der Königin haben sich erhalten. In vierzig verschiedenen Bibliotheken Europas zerstreut aber finden sich, nach der von Csontosi veröffentlichten



Mohammed II. Gemälde Gentile Bellinis in der Sammlung Layard zu Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 656.

Zusammenstellung, 125 Handschriften aus der Bibliothek des Matthias Corvinus, von denen nicht weniger als 20, unter ihnen auch die italienischen Ursprungs, mit Bildnissen des Königs und seiner italienischen Königin geschmückt sind. Gerade die Bevorzugung der italienischen Kunst durch den ungarischen Hof bedeutete einen Sieg der Renaissance; und dieser Sieg war nur ein Vorspiel des Siegeszuges, den sie im 16. Jahrhundert durch ganz Europa antrat.

Rück- und Vorblick.

Die Kunst der christlichen Völker, die zugleich die Kunst Europas war, hatte sich in fünfzehnhundertjähriger heißer Arbeit den ersten Platz in der Weltgeschichte der Kunst erobert. In mancher Beziehung war sie wenigstens in Italien, das jetzt auf ein Jahrhundert hinaus die Führung behielt, wieder auf der Entwickelungsstufe angelangt, die die hellenistisch-heidnische Kunst einnahm, als die christliche sich von ihr trennte. Schon war die Genossenschaftskunst wieder zur Künstlerkunst geworden; schon war das Lallen einer unentwickelten Formensprache aufs neue zu männlich-natürlicher und stilvoller Rede geworden; schon war das religiöse Stoffgebiet zum zweiten Male im Begriff, sich durch irdischen Zuschnitt und weltliche Darstellungen zu erweitern. Kunstgeschichtliche Entwickelungen wiederholen sich freilich so wenig genau wie weltgeschichtliche; aber jüngere Werdegänge mit älteren zu vergleichen, ist lehrreich. Im allgemeinen gleicht erst die Idealkunst der Blütezeit des 16. Jahrhunderts, an dessen Schwelle wir stehen, der Idealkunst des Perikleischen Zeitalters (Bd. I, S. 272), gleicht erst der Realismus und Manierismus des 17. und 18. Jahrhunderts der griechischen Kunst der alexandrinischen und nachalexandrinischen Zeit; und doch spräche manches dafür, das Zeitalter des Phidias schon in der Idealkunst der gotischen Zeit wiedererstanden, das Zeitalter Alexanders und Apelles' aber bereits in der realistischen Kunst des 15. Jahrhunderts erneuert zu sehen, eine Auffassung, die wir in der Tat hier und da in kunstgeschichtlichen Schriften angedeutet finden. Die große Blütezeit der Idealkunst wäre dann jedoch in der christlichen Welt, dem Wesen des Christentums entsprechend, weit abstrakter und körperloser gewesen als in der heidnischen Welt; und die realistische Kunst des 15. Jahrhunderts erscheint jedenfalls wesentlich jugendlicher, knospenhafter, herber und ursprünglicher als die realistische Kunst der Diadochenzeit (Bd. I, S. 366). Gerade daß sie noch an der Schwelle eines neuen Aufschwungs steht, unterscheidet die realistische Kunst des 15. Jahrhunderts von der der griechischen Nachblütezeit und nähert sie dem spröden Realismus der Zeit vor Phidias.

Ihrem Inhalt nach war die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende dieses Zeitraums im wesentlichen wirklich christliche, also religiöse Kunst gewesen. Freilich hat es ihr zu keiner Zeit an weltlichen Prachtbauten gefehlt, die oft auch mit weltlichen, der Geschichte, der Dichtkunst, der „Wissenschaft" entlehnten Darstellungen geschmückt wurden; und wir würden in dieser Erkenntnis jedenfalls noch festeren Boden unter den Füßen fühlen, wenn sich die Gotteshäuser mit ihrem Schmucke aus allen älteren Jahrhunderten nicht, dank der eifrigeren Fürsorge, die ihnen zuteil wurde, in weit größerem Umfange erhalten hätten als weltliche Bauten, weltliche Bildwerke und weltliche Gemälde. Unzweifelhaft aber hat sich die Hauptentwickelung der Kunst der christlichen Völker doch an den religiösen Bau- und Kunstwerken vollzogen. Gerade nur die mittelalterlichen Kirchen übertrafen in manchen Beziehungen alle Prachtbauten des Altertums; gerade nur die gotische Kathedralenbildhauerei ließ sich der antiken Tempelplastik

an die Seite setzen; und gerade nur die kirchliche Wand-, Tafel- und Buchmalerei des späteren Mittelalters spricht jene seelische Innigkeit, Zartheit und Tiefe aus, die die griechische Kunst im Dienste einer wesentlich verschiedenen, heiterer, weltlicher und sinnlicher veranlagten Religion überhaupt nicht gekannt hatte.

Daß das Stoffgebiet der darstellenden Künste gerade im 15. Jahrhundert anfing, sich zu erweitern, unterliegt jedoch keinem Zweifel. Setzte sich jetzt doch vor allen Dingen die Bildnismalerei den religiösen Darstellungen so kräftig an die Seite, daß sie diese vielfach durchdrang, ja beinahe verdrängte; und sprach sich die Rückkehr der darstellenden Künste der christlichen Völker zum klassischen Altertum doch unzweideutig in der Wiederaufnahme von Gegenständen der griechischen Mythologie aus. Aber in die öffentliche Kunst der großen Wandmalerei wagten diese heidnischen Stoffe sich jetzt doch erst schüchtern hinein; sie beschränkten sich, von der Buchmalerei und dem Kupferstich abgesehen, hauptsächlich auf die Tafelbilder, die für die Gemächer der Humanisten und Kenner bestimmt waren; und die eigentlichen realistischen Fächer, das Sittenbild aus dem Volksleben, die Landschaft, das Architekturbild, das Tier-, Frucht- und Blumenstück, hatten sich auch um 1500, so kräftig sie gelegentlich im Hintergrunde oder als Beiwerk gepflegt wurden, von halben Ausnahmen abgesehen, noch nicht einmal so weit wieder verselbständigt wie in der nachalexandrinischen Kunst der alten Welt. Auf diesen Gebieten blieb der Weiterentwickelung der Kunst der christlichen Völker noch ein offener Spielraum zur Entfaltung neuer Kräfte.

Im künstlerischen Können, in der Formensprache und in der Technik, dagegen war um 1500, wenn auch zum Teil in neuer Art, nahezu alles zurückgewonnen, was das griechisch-römische Altertum besessen und gekannt hatte. Im eigentlichsten Sinne gilt dies von der Baukunst Italiens, die sich darin gefiel, nach voller Abschüttelung der nordisch-mittelalterlichen Formen einfach zur hellenistisch-römischen Formensprache zurückzukehren, wobei sie dann freilich, in manchen Mißverständnissen befangen, aber auch von dem Drange nach selbständigem Schaffen beseelt, jetzt noch an der Schwelle der vollen Wiedergeburt stehen blieb, die erst dem 16. Jahrhundert beschieden war. Gerade in der Baukunst aber wurde das Beispiel Italiens erst vom 16. Jahrhundert an maßgebend für alle christlichen Völker bis weit ins 19. Jahrhundert herein und darüber hinaus.

Die darstellenden Künste, die sich, wie wir wiederholt hervorgehoben haben, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, trotz vereinzelter Wiederbelebungsversuche der Antike, aus ihrer eigenen mittelalterlichen Vergangenheit heraus selbsttätig zu erneuter Reife emporgearbeitet hatten, kehrten daher jetzt auch nur ihrer Entwickelungsstufe nach zur Antike zurück, von der sie sich ihrem eigensten Empfinden nach wesentlich unterschieden. War es doch eben auch den italienischen Bildhauern der Frührenaissance nicht, wie den griechischen Meistern, beschieden gewesen, unverhüllte Menschen in allen denkbaren Bewegungen im täglichen Leben vor Augen zu haben. An dem Eigenleben jedoch, wie es sich auch durch Kleiderhüllen hindurch bis in die Fingerspitzen offenbart und vor allen Dingen aus markigen, geistverklärten Köpfen spricht, waren die großen Bildhauer vom Ende des 15. Jahrhunderts allen ihren heidnischen Vorläufern bereits wieder ebenbürtig, wenn nicht überlegen; nur an abrundendem Schönheitsgefühl in der Bildung der Gestalten und der Gruppen und an deren einheitlicher Beseelung mit dem Hauche himmlischer Hoheit und überirdischen Feuers hatten sie sie noch nicht wieder erreicht. Die Reliefs mit vollständiger perspektivischer Vertiefung der Fläche, die doch nur teilweise in Übung kamen, knüpften scheinbar, aber doch auch wohl nur scheinbar an die Anfänge

ähnlicher Reliefbildung in der Spätantike an, um diese gerade an Klarheit der räumlichen Gestaltung rasch zu übertreffen; aber auch an stilvollem Anschluß der Formen als solcher an den gegebenen Raum konnte die Bildnerei es selbst auf der Höhe des 15. Jahrhunderts noch nicht wieder mit der klassischen Kunst der Griechen und Römer aufnehmen.

Die Malerei der christlichen Völker endlich war ihrer älteren griechisch-römischen Schwester am Ende des 15. Jahrhunderts in einigen Richtungen vorausgeeilt, ohne sie in anderen erreicht zu haben. In der Verbindung ihrer plastisch durchmodellierten menschlichen Gestalten mit perspektivisch vertieften baulichen oder landschaftlichen Ausschnitten aus der Gesamtwelt der Erscheinungen und in der Ausschmückung ihrer Bilder mit einer Fülle malerischer Einzelheiten, also in der Flächenvertiefung und in der Flächenausfüllung, hatte sie es jetzt bereits der ganzen antiken Malerei zuvorgetan. In der Vereinheitlichung des malerischen Bildes durch die Weichheit der Licht- und Schattensprache und durch die leichte Breite der Pinselführung, deren einzelne Striche erst im Auge und in der Seele des Beschauers zu leuchtender Einheit verschmelzen, aber war sie, nach antiken Bildnissen, wie denen der hellenistisch-ägyptischen Mumienhüllen (Bd. I, S. 448), und nach antiken Landschaften, wie den Odysseelandschaften in Rom (Bd. I, S. 416), zu schließen, noch weit hinter ihr zurückgeblieben. Die Gesamtbilder waren, von einigen Hauptwerken der flämischen Schule abgesehen, noch weniger auf malerische als auf architektonische und plastische Wirkung berechnet, die auch die menschlichen Gestalten vor allen Dingen als lebendige Einzelwesen von Fleisch und Blut zur Geltung brachte.

Der Mensch steht dem Menschen am nächsten. Daß die Kunst der christlichen Völker, von sinnbildlich-dekorativen Schemen ausgehend, sich und der Menschheit allmählich den reinen Genuß des ganzen, des lebendigen äußeren und inneren Menschen zurückerobert hatte, war ein kunstgeschichtliches Ereignis von höchster Bedeutung, von dem aus sich tausend Fäden weiterspannen. Was aber jetzt nur erst wie Verheißung ins Leben trat, wurde im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zur schönsten Erfüllung. Am Himmel des neuen Zeitalters stieg die Sonne der Kunst rasch zur vollen Mittagshöhe empor.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Die Auswahl der hier aufgenommenen Schriften ist im wesentlichen nach denselben Gesichtspunkten erfolgt wie im ersten Bande. Zunächst enthält dieses Verzeichnis daher die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text oder in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist. Doch ist auch eine beschränkte Anzahl von Schriften aufgenommen worden, deren Anführung wünschenswert erschien, obgleich sich keine Nötigung oder keine rechte Gelegenheit fand, im Texte in der gedachten Art auf sie Bezug zu nehmen. An Abkürzungen wurden verwendet: Arch. stor. dell' A. = Archivio storico dell' Arte (Rom; S. S. = Seconda Serie); Gaz. des B. A. = Gazette des Beaux Arts (Paris); Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Wien); Jahrb. Pr. K.-S. = Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen (Berlin); Jahrbücher der Altertumsfreunde = Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande (Bonn); Repertorium = Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart); Römische Quartalschrift = Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde (Rom); Ztschr. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig; N. F. = Neue Folge).

Achelis, H.: Das Symbol des Fisches. Marburg 1887.

Adamy, R.: Die Einhardbasilika zu Steinbach im Odenwald. Darmstadt 1885.

— Die fränkische Torhalle und Klosterkirche zu Lorsch. Darmstadt 1891.

Adler, F.: Mittelalterliche Backsteinbauten des preußischen Staates. Berlin 1859—62.

— Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. I. Die Klöster und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Berlin 1870.

Ainalow, D., und Rjedin, G.: Alte Kunstdenkmäler von Kiew (russisch). Charkow 1899.

Alberti, L. B.: De re aedificatoria (Trattato d'architettura; ed. Angelo Poliziano). Florenz 1485.

— Kleine kunsthistorische Schriften, herausgegeben von H. Janitschek. Wien 1877.

Aldenhoven, C.: Geschichte der Kölner Malerschule. Dazu 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text von L. Scheibler. Lübeck 1902.

Aldenkirchen, J.: Die mittelalterliche Kunst in Soest. Bonn 1875.

Amand-Durand und **Duplessis, G.:** Œuvre de Martin Schongauer. Paris 1881.

Amira, K. v.: Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Leipzig 1902.

Anderson, J.: Scotland in early Christian Times. Edinburg 1881.

Antoniewicz, J. v. Boloz: Zwölf Studien zur Geschichte der italienischen Renaissance. I. Lorenzo Costas Jugendwerke (polnisch); vgl. Anzeiger der Akad. d. Wissenschaften, S. 82. Krakau 1898.

Archives de l'Art français, I—VI. Paris 1851—1860.

Arundel Society: Drawings and publications (Farbendrucke nach Kunstwerken, seit 1856). Descriptive Notice. London 1869.

Aubert, A.: Die malerische Dekoration der S. Francescokirche zu Assisi; in der Ztschr. f. b. K., N. F. X, S. 185 und 288. Leipzig 1899.

Bach, M.: Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule; in der Ztschr. f. b. K., N. F. IV, S. 121, V, S. 129 und S. 225. Leipzig 1893 und 1894.

— Schongauerstudien; im Repertorium XVIII, S. 253. Berlin und Stuttgart 1895.

— Neues über Martin Schongauer; ebenda XXII, S. 111. Berlin und Stuttgart 1899.

— Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen und Ulm; ebenda XXIII, S. 379, XXIV, S. 82. Berlin und Stuttgart 1900, 1901.

Baer, L.: Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1903.

Barnsley, S. H.: s. unter Schultz, R. W.

Bartsch, A.: Le Peintre-Graveur. 21 Bde. Wien 1803—21.

Bastard, A. de: Peintures et ornements de manuscrits etc. Paris 1835 ff.

— La Bible de Charles le Chauve. Paris 1883.

Bauch, A.: Wann ist Adam Krafft gestorben?; im Repertorium XIX, S. 28. Berlin und Stuttgart 1896.

Baudot, A. de: La sculpture française au moyen-âge etc. Paris 1884.

Baur, Charlotte: Die Brixener Malerschule des XV. Jahrhunderts. Bozen 1895.

Bayersdorfer, A.: Der Magdalenenaltar des Lucas Moser; Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, V. München 1899.

Bayet, Ch.: Recherches pour servir à l'histoire de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879.
— L'Art Byzantin. 2. Aufl., Paris 1892.

Beckett, F.: Altartavler i Danmark fra de senere Middelalder. Kopenhagen 1895.

Beissel, St.: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.
— Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesheim 1891.
— Vatikanische Miniaturen. Freiburg i. B. 1893.
— Der hl. Bernward von Hildesheim. Hildesheim 1895.
— Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg i. B. 1895.
— Die Kalkarer Bildhauer; in der Ztschr. für christliche Kunst XVI, S. 353. Düsseldorf 1903.
— s. Münzenberger.

Beltrami, L.: Per la storia della costruzione del Duomo; in der Raccolta Milanese. Mailand 1887, 1888.
— La cappella di San Eustorgio in Milano; im Arch. stor. dell' A. V, S. 267. Rom 1892.
— La chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano; ebenda VI, S. 229. Rom 1893.
— Il Castello di Milano. Mailand 1894.
— Ambrogio Fossano. Mailand 1895.
— La Certosa di Pavia. Mailand 1895.
— Storia documentata della Certosa di Pavia. Mailand 1896 ff.
— Bramante a Milano; in der Rassegna d'Arte I, S. 33. Mailand 1901.
— Miniature Sforzesche etc.; Castiglione d'Olona; la Sala delle Asse nel Castello di Milano; la Sala dei Maestri d'arme, dipinta del Bramante; in der Rassegna d'Arte I, S. 28, 181; III, S. 65, 97. Mailand 1901, 1903.
— Pasio Gaggini da Bissone; ebenda IV, S. 16. Mailand 1904.

Benoît, C.: La peinture française à la fin du XVe siècle; in der Gaz. des B. A. 1901, II, S. 90, 318, 360; 1902, I, S. 65, 239. Paris 1901 bis 1902.

Berenson, B.: The venetian painters of the Renaissance. New York und London 1894. 3. Aufl. 1897.
— The florentine Painters of the Renaissance. New York und London 1896; deutsch 1898.

Berenson, B.: The Central Italian Painters of the Renaissance. New York und London 1897.
— Roberto Oderisi und die Incoronata-Fresken; im Repert. XXIV, S. 448. Berlin u. Stuttg. 1901.
— The study and criticism of Italian Art. London 1901. — Second Series (hierin z. B. „The Caen Sposalizio" und „Certain unrecognized Paintings by Masolino"). London 1902.

Bergau, R.: Veit Stoß; Adam Krafft; Peter Vischer; in Dohme, Kunst und Künstler, Nr. 36 und 37. Leipzig 1878.

Berger, E.: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. München, I 1893; II 1901.
— Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik; in der Ztschr. f. b. K., N. F. VI, S. 208, 240. Leipzig 1895.

Bermudez, J. A. C.: Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. T. I—VI. Madrid 1800.

Bernich, E.: L'arte in Puglia nel medioevo e nel rinascimento. I. Bari 1895.
— Gli architetti della Cancelleria in Roma; in der Rassegna d'Arte II, S. 69. Mailand 1902.

Bertaux, E.: Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. Neapel 1890.
— Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II. Paris 1897.
— L'arco e la porta trionfale d'Alfonso etc.; im Archivio Storico Napolitano 1900, S. 27. Neapel 1900.

Bertolotti, A.: Antonazzo in Rom; im Repertorium VI, S. 215. Berlin und Stuttgart 1883.
— Artisti in relazione coi Gonzaga. Modena 1885.

Beyerle, K., s. Künstle.

Bezold, G. v., s. Dehio.

Biscaro, G.: Pietro Lombardi e la cattedrale di Treviso; im Archivio Storico dell' Arte III, S. 142. Rom 1897.
— Le tombe di Ubertino e Jacopo Carrara negli Eremitani di Padova; in L'Arte II, S. 68. Rom 1899.

Blant, E. Le: Étude sur les sarcophages de la Ville d'Arles. Paris 1878.
— Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1886.

Bock, F.: Memling-Studien. Düsseldorf 1900.

Bode, W.: Donatello in Padua. Paris 1883.
— Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887.
— Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.
— Desiderio da Settignano und Francesco Laurana; im Jahrb. Pr. K.-S. IX, S. 209; X, S. 28. Berlin 1888 und 1889.

Bode, W.: Albert Ouwater; ebenda XI, S. 35. Berlin 1890.
- Lo scultore B. Bellano da Padova; im Arch. Stor. dell'A. IV, S. 397. Rom 1891.
— Die italienische Plastik. 3. Aufl. Berlin 1902.
— Florentiner Bildhauer der Renaissance (Sammlung der hervorragendsten Aufsätze Bodes aus dem Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, die hier nicht einzeln aufgeführt werden). Berlin 1902.
— Zu Hugo van der Goes; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIV, S. 90. Berlin 1903.
— Leonardo als Bildhauer; ebenda XXV, S. 125. Berlin 1904.
— Denkmäler der Renaissanceskulptur Toscanas. München o. J.
— und **Scheibler, L.:** Bernhard Strigel; im Jahrb. Pr. K.-S. II, S. 54. Berlin 1881.
— und **Tschudi, H. v.:** Die Anbetung der Könige von Vittore Pisano; ebenda VI, S. 10. Berlin 1885.

Bodenhausen, E. v.: Gerard David und seine Schule. München 1905.

Boileau, E.: Le livre des métiers, herausgegeben von Lespinasse und Bonnardot. Paris 1879.

Boisserée, S. und M.: Denkmäler der Baukunst am Niederrhein. München 1843.

Boito, C.: Il duomo di Milano. Mailand 1889.

Bombe, W.: Benedetto Bonfigli (Dissertation). Berlin 1904.

Borrmann, R., Kolb, H., und Vorländer, O.: Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Berlin 1897 ff.
— und **Neuwirth, J.:** Geschichte der Baukunst. I und II. Leipzig 1904.
— und **Graul, R.:** Die Baukunst (Sammlung von Monographien). Berlin und Stuttgart o. J.

Botteon, V., und Aliprandi, A.: Giambattista Cima. Conegliano 1893.

Bouchot, H.: Jacques Fouquet; in der Gazette des Beaux Arts 1890, II, S. 273, 416. Paris 1890.
— Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris 1902.
— Les 200 incunables xylographiques du département des Estampes. Paris 1903.
— Über einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Douai; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XV, S. 58. Leipzig 1904.
— L'Exposition des primitifs Français. Paris 1904.

Brach, A.: Giottos Schule in der Romagna. Straßburg 1902.
— Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Straßburg 1904.

Braun, E.: Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im frühen Mittelalter; Ergänzungsheft IX der Westdeutschen Zeitschrift. Trier 1895.

Bredt, E. W.: Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Straßburg 1900.

Britton, J.: The architectural antiquities of Great Britain. Bd. I—V. London 1807—1835.
— Cathedral Antiquities. Bd. I—V. London 1819.
— The ancient architecture of England. London 1845.

Brockhaus, H.: Einleitung zu seiner Ausgabe von Pomponius Gauricus' Schrift „De Sculptura". Berlin 1886.
— Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891.
— Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig 1902.

Broussolle, J. C.: La jeunesse du Pérugin. Paris 1901.

Brown, s. Wood-Brown.

Bruck, R.: Traktat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei; im Repertorium XXV, S. 240. Berlin und Stuttgart 1902.
— Die elsässische Glasmalerei. Straßburg i. E. 1902.

Bucher, B.: Geschichte der technischen Künste; im Verein mit A. Ilg, F. Lippmann, F. Luthmer, A. Riegl, H. Rollett, G. Stockbauer. I Stuttgart 1875; II Berlin und Stuttgart 1886; III Stuttgart, Berlin und Leipzig 1895.

Buchner, O.: Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen. Straßburg 1902.
— Aus Peter Vischers Werkstatt; im Repertorium XXVII, S. 142. Berlin und Stuttgart 1904.

Burckhardt, D.: Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888.
— Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München 1892.
— Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel; im Jahrb. Preuß. K.-S. XIV, S. 158. Berlin 1893.
- Basels Malerei im XV. Jahrhundert; in der Festschrift zum 400. Bundes-Jahrestage. Basel 1901.

Burckhardt, J.: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler). Basel 1898.
— Der Cicerone. 1. Aufl. Leipzig 1855; 8. Aufl. (von W. Bode u. a.) Leipzig 1901.
— Die Kultur der Renaissance in Italien. 8. Aufl. von L. Geiger. Leipzig 1901.
— Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl., bearbeitet von H. Holtzinger. Stuttgart 1904.

Burckhardt, R.: Cima da Conegliano (Dissertation). Berlin 1904.

Burger, F.: Geschichte des florentinischen Grabmals. Straßburg 1905.

Butler, J. A.: The ancient Coptic Churches of Egypt. Bd. I und II. Oxford 1884.

Butowskij, V. v.: Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle. Paris 1870.

Caffi, M.: Artisti Lombardi del Secolo XV; im Archivio Storico Lombardo V, S. 669. Mailand 1878.

Cagnola, G.: Affresco inedito di Masolino (paesaggio in Castiglone); in der Rassegna d'Arte IV, S. 75. Mailand 1904.

Calvi, L.: Notizie sulle vite e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorivono in Milano. I. Mailand 1859.

Calzini, E.: Il Palazzo Ducale di Gubbio; im Arch. Stor. dell' A., S. S. I, S. 369. Rom 1895.

Carstanjen, F.: Ulrich von Ensingen. München 1893.

— Zur Verwandtschaft der Gmünder und Prager Meister; im Repertorium XVI, S. 344. Berlin 1893.

— Entwickelungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Sonderabdruck. Altenburg 1896.

Carter, J.: Specimens of ancient sculpture etc. London 1838.

Carvetto, J. A.: I Gaggini da Bissone. Mailand 1903.

Cattaneo, R.: L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venedig 1887.

Caumont, A. de: Statistique monumentale de Calvados. Bd. I—V. Paris 1847—67.

— Abécédaire archéologique. 5. Aufl. Caen 1870.

Cavalcaselle, G. B.: s. Crowe.

Cavalucci, C. J.: Vita ed opere del Donatello. Mailand 1886.

— und **Molinier, E.:** Les della Robbia. Paris 1884.

Cennini, Cennino: Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei. Übersetzt und mit Einleitung versehen von A. Ilg. Wien 1871.

Champeau, A. de: L'ancienne école de Peinture de la Bourgogne; in der Gaz. des Beaux Arts 1898, I, S. 36, 129. Paris 1898.

Chledowski, C.: Siena. Berlin 1905.

Chmelarz, E.: König René der Gute und die Handschrift seines Romans Cœur d'Amours épris; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XI, S. 116. Wien 1890.

Choisy, A.: L'art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1882.

Cicognara, L.: Storia delle Scultura etc. in Italia. Prato, I 1824; II, III, IV 1823; V 1825; VI, VII 1824.

Clauße, G.: Les San Gallo. Paris 1900.

Clavière, de, s. Maulde de.

Clemen, P.: Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst; im Repertorium XIII, S. 124; XIV, S. 117. Berlin u. Stuttgart 1890 u. 1891.

— Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. I, II. Düsseldorf 1891, 1892 (wird fortgesetzt).

— Merowingische und karolingische Plastik; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde XCII, S. 1. Bonn 1892.

— Studien zur Geschichte der französischen Plastik; in der Ztschr. für christliche Kunst V, S. 225, 265, 333. Düsseldorf 1892.

— Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Leipzig 1903.

Cockerell, C. R.: Iconographie of the West front of Wells cathedral. Oxford 1851.

Colvin, S.: Zeichnungen Martin Schongauers im Britisch Museum; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VI, S. 69. Berlin 1885.

Comte, J.: La Tapisserie de Bayeux. Paris 1878.

Conway, W.: The woodcutters of the Netherlands in the XV. century. Cambridge 1884.

Cornelius, C.: Jacopo della Quercia. Halle a. S. 1896.

Corroyer, Ed.: L'architecture gothique. Paris 1891.

— L'architecture Romane. N. Ausg. Paris 1900.

Corte-Cailler, La: Antonello da Messina (aus dem Archivio storico Messinese, IV). Messina 1903.

Courajod, L.: Léonard da Vinci et la Statue équestre de Fr. Sforza. Paris 1879.

— La sculpture française avant la renaissance. Paris 1881.

— Jacques Morel; in der Gazette Archéologique 1885, S. 236. Paris 1885.

— La polychromie dans la statuaire du moyen-âge et de la Renaissance. Paris 1888.

— Les véritables origines de la Renaissance; in der Gaz. des B. A. 1889, I, S. 21. Paris 1889.

— La sculpture française avant la Renaissance classique. Paris 1889.

— und **Marcou, P.:** Musée de sculpture comparée, Palais du Trocadéro, Catalogue raisonné. Paris 1892.

Cremer, F. G.: Beitrag zur Geschichte der Maltechniken. Düsseldorf 1891.

Crowe, J. A., und Cavalcaselle, G. B.: Geschichte der italienischen Malerei; deutsch von Max Jordan. Bd. I—VI. Leipzig 1869—76.

Crowe, J. A., und Cavalcaselle, G. B.: The early flemish painters. 2. Aufl., London 1872. Deutsche Ausgabe als „Geschichte der altniederländischen Malerei" von Anton Springer. Leipzig 1875.
Crutwell, M.: Luca and Andrea della Robbia etc. London und New York 1902.
Csontosi, J.: Bildnisse des Königs Matthias Corvinus u. s. w. in den Corvin-Codices (aus der „Ungarischen Revue"). Budapest 1890.
Dahl, J. C. C.: Denkmäler der Holzbaukunst in Norwegen. Dresden 1857.
Dahlke, G.: Romanische Wandmalereien in Tirol; im Repertorium V, S. 113; VI, S. 121; IX, S. 210. Berlin und Stuttgart 1882, 1883, 1886.
— Michael Pacher; ebenda VIII, S. 24 und 271. Berlin und Stuttgart 1885.
Darcel, A.: L'art dans les Flandres avant le XVe siècle; in der Gaz. des Beaux Arts 1887, I, S. 158, 291. Paris 1887.
— s. Lassus.
Dartein, F. de: Étude sur l'architecture lombarde. Paris 1865 ff.
Daun, B.: Adam Krafft. Berlin 1897.
— Wann sind Kraffts Stationen entstanden?; im Repertorium XIII, S. 219. Berlin und Stuttgart 1900.
— Veit Stoß. Leipzig 1903.
— Peter Vischer und Adam Krafft. Bielefeld und Leipzig 1905.
Dehaisne, le chanoine (Mgr.): L'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. Lille 1886.
— Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion. Lille u. Valenciennes 1892.
Dehio, G.: Zu den Skulpturen des Bamberger Doms; im Jahrb. Pr. K.-S. XI, S. 194. Berlin 1890.
— Zwei Zisterzienserkirchen; ebenda XII, S. 91. Berlin 1891.
— Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils; im Repertorium XVI, S. 217. Berlin und Stuttgart 1893.
— Zur Parlerfrage; ebenda XXII, S. 385. Berlin und Stuttgart 1899.
— Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik; in der Kunstchronik, N. F. XI, S. 273 und 305. Leipzig 1900.
— Konrad Witz; in der Ztschr. f. b. K. XIII, S. 229. Leipzig 1902.
— und **Bezold, G. v.:** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I—III. Stuttgart 1892—1901.
Dehn-Rotfelser: Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen. Kassel 1862 ff.
Delbrück, R.: Ein Porträt Friedrichs II. des Hohenstaufen; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 17. Leipzig 1902.
Delisle, L.: Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale. I—III. Paris 1868—81.
— Les livres d'Heures du Duc de Berry; in der Gazette des Beaux Arts 1884, I, S. 97, 281, 391. Paris 1884.
— Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IXe siècle. Paris 1885.
— L'évangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IXe siècle. Paris 1886.
Derix, H.: Glasmalereien des XV. Jahrhunderts im Dom zu Xanten; in der Zeitschrift für christliche Kunst XIII, S. 173. Düsseldorf 1900.
Dernjac, J.: Thomar und Batalha; in der Ztschr. f. b. K., N. F. VI, S. 98. Leipzig 1895.
Destrée, J.: La sculpture brabançonne au moyen-âge; in den Annales d'archéologie de Bruxelles VIII, S. 76, IX, S. 390, XIII, S. 276. Brüssel 1894, 1895, 1899.
Dewitz, C.: Die Externsteine. Breslau 1886.
Didron aîné: Annales archéologiques. 28 Bände. Paris 1844—81.
— Manuel d'iconographie chrétienne etc. Paris 1845.
Diehl, Ch.: Mosaïques byzantines de Nicée; in der Byzantinischen Zeitschrift I, S. 74 (vgl. S. 525). Leipzig 1892.
— L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1894.
— Les mosaïques byzantines du Monastère de St. Luc; in der Gaz. des Beaux Arts I, S. 37 bis 52. Paris 1897.
Dietrichson, L.: Die norwegische Holzbaukunst; in den Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Nürnberg, S. 25. Nürnberg 1893.
— Die Domkirche zu Drontheim; in den Verhandlungen des Kunsthist. Kongresses zu Köln, S. 74. Nürnberg 1894.
Diez, E.: Die Miniaturen des Wiener Dioskurides; in Strzygowskis „Byzantinischen Denkmälern" III, S. 1. Wien 1903.
Dobbert, E.: Über den Stil Niccolo Pisanos. München 1873.
— Die Pisani; Giotto; die sienesische Malerschule; Andrea Orcagna; in Dohmes „Kunst und Künstler" (Italien, I). Leipzig 1878.
— Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst; im Repertorium XIII, S. 281, 363, 423; XIV, S. 175, 451; XV, S. 357, 506; XVIII, S. 336. Berlin und Stuttgart 1890—1895.

Dobbert, E.: Zur byzantinischen Frage; im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 60, 125, 211. Berlin 1894.
— Zur Geschichte der altchristlichen und frühbyzantinischen Kunst; im Repertorium XXI, S. 1, S. 95. Berlin und Stuttgart 1898.
Dodgson, C.: The invention of wood-engraving. A french claim considered; in The Burlington Magazine III, S. 205. London 1903.
— Catalogue of Early german and flemish woodcuts in the British Museum, I. London 1904.
Dohme, R.: Die Kirchen des Zisterzienserordens in Deutschland. Leipzig 1869.
— Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.
Dollmayr, H.: Hieronymus Bosch; im Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen XIX, S. 284. Wien 1898.
Dominici, B. de: Vite dei pittori, scultori ed architetti Napoletani. I—IV. Neapel 1840.
Donadini, E. A., und **Aarland, G.:** Die Grabdenkmäler des Domes zu Meißen. Leipzig 1898.
Doren, A.: Zum Bau der Florentiner Domkuppel; im Repertorium XXI, S. 249; XXII, S. 220. Berlin und Stuttgart 1898 und 1899.
Dülberg, F.: Die Leydener Malerschule (Dissertation). Berlin 1899.
— Frühholländer, I, II. Haarlem 1903.
Duplessis, G.: Histoire de la Gravure. Paris 1880.
— s. Amand-Durand.
Durand, J.: Monuments figurés du moyen-âge; im Bulletin monumental, S. 521. Paris 1888.
Durand-Gréville, E.: Hubert van Eyck, son œuvre et son influence; in Les anciens Arts de Flandres, I. Brügge 1905.
Durrer, R.: Die Maler- und Schreiberstube von Engelberg; im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1901, S. 1.
— und **Wegeli:** Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts; in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich XXIV, S. 6; Neujahrsblatt, S. 257. Zürich 1899.
Durrieu, P.: A. Bening et les peintres du Bréviaire Grimani; in der Gazette des Beaux Arts 1891, I, S. 353. Paris 1891.
— L'origine du psautier d'Utrecht; in den Mélanges Julien Havet. Paris 1895.
— Heures de Turin. Reproduction en phototypie, herausgegeben von den Sociétés de l'histoire de France et de l'école de Chartres. Paris 1902.
— Les débuts des van Eyck; in der Gazette des Beaux Arts 1903, I, S. 5, 107. Paris 1903.
Dvořák, M.: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XXII, S. 35. Wien 1901.
— Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck; ebenda XXIV, Heft 5 (S. 161), Wien und Leipzig 1904.
Eastlake, Ch. L.: Materials for a history of oil-painting. London 1847.
Ebers, G.: Sinnbildliches. Die koptische Kunst u. s. w. Leipzig 1892.
Effmann, W.: Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. I. Straßburg 1880.
— Die Wiesenkirche zu Soest; in der Ztschr. für christliche Kunst II, S. 32. Düsseldorf 1889.
Eisenlohr, F.: Mittelalterliche Baudenkmäler im südwestlichen Deutschland. Karlsruhe 1853 ff.
Eméric-David, T. B.: Histoire de la sculpture française, herausg. von Paul Lacroix. Paris 1872.
Enlart, C.: Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris 1894.
— L'art gothique et la Renaissance en Chypre. Paris 1899.
— Architecture française. I u. II. Paris 1902 und 1904.
Erbach, Graf v.: Die Miniaturmalerei am angiovinischen Hofe in Neapel; in den Sitzungsberichten der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 30. März 1900. Berlin 1900.
Essenwein, A.: Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Nürnberg 1874.
— Die Ausgänge der klassischen Baukunst; in Durms Handbuch der Architektur, Bd. III. Darmstadt 1886.
— Mittelalterliches Hausbuch. Frankfurt a. M. 1887.
— Die romanische und die gotische Baukunst. Der Wohnbau; in Durms Handbuch der Architektur, Bd. IV. Darmstadt 1892.
Even, E. van: L'ancienne école de Peinture de Louvain. Brüssel und Löwen 1870.
Fabriczy, C. v.: Kaiser Friedrichs II. Brückentor zu Capua; in der Ztschr. f. b. K. XIV, S. 180, 214, 236. Leipzig 1879.
— Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892.
— Il codice dell' anonimo Gaddiano. Florenz 1893.
— Domenico Rosselli; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIX, S. 35. Berlin 1898.
— Der Triumphbogen Alfons' I. am Castel nuovo zu Neapel; ebenda XX, S. 3; XXIII, S. 3. Berlin 1899 und 1902.

Fabriczy, C. v.: Donatellos heiliger Ludwig und sein Tabernakel an Or San Micchele; ebenda XXI, S. 293. Berlin 1900.
— Neues zu Niccolo d'Arezzo; im Repertorium XXIII, S. 85. Berlin und Stuttgart 1900.
— Bernardo Rossellino; im Jahrb. Pr. K.-S. XXI, S. 33, 99. Berlin 1900. Desgl. im Repertorium XXV, S. 475. Berlin und Stuttgart 1902.
— Giovanni Dalmata; im Jahrb. Pr. K.-S. XXII, S. 224. Berlin 1901.
— Giuliano da San Gallo; ebenda XXIII, Beiheft, S. 1. Berlin 1902.
— Adriano Fiorentino; ebenda XXIV, S. 71. Berlin 1903.
— Giuliano da Majano; ebenda XXIV, S. 320; Beiheft, S. 137. Berlin 1903.
— Pagno di Lapo Portigiani; ebenda, Beiheft, S. 119. Berlin 1903.
— Medaillen der italienischen Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig o. J.

Falke, J. v.: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.

Falke, O. v.: Majolika. Berlin 1896.

Fechheimer, S.: Donatello und die Reliefkunst. Straßburg 1904.

Ficker, J.: Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Leipzig 1887.
— Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans. Leipzig 1890.

Firmenich-Richartz, E.: Christus am Kreuz von 1458 im Kölner Museum; Meister von S. Severin; Stephan Lochner; Meister der hl. Sippe; Meister der Glorifikation Mariä; in der Zeitschr. für christliche Kunst IV, S. 239; V, S. 97, 297; VI, S. 193, 321; VII, S. 1. Düsseldorf 1891, 1892, 1893, 1894.
— Neue Auflage von J. J. Merlo: Kölnische Künstler. Düsseldorf 1895.
— Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel; in der Ztschr. für christliche Kunst VIII, S. 97, 129, 233, 297, 329. Düsseldorf 1895.
— Hugo van der Goes; ebenda X, S. 225, 289, 371. Düsseldorf 1897.

Fischer, H. L.: Mittelalterliche Baudenkmale auf Rhodos; in der Ztschr. f. b. K. XX, S. 181. Leipzig 1885.

Flat, P.: Les premiers Venitiens. Paris 1899.

Flechsig, E.: Der Meister des Hausbuchs als Maler; in der Ztschr. f. b. K., N. F. VIII, S. 8 u. 66. Leipzig 1897.
— Text zu: Sammlung des K. S. Altertumsvereins. Dresden 1898—1900.

Fontana, P.: Il Brunelleschi e l'architettura classica; im Archivio Storico dell' Arte VI, S. 260. Rom 1893.
— Sull' origine dell' arte Lombardo; im Archivio Storico lombardo, 31. Dez. 1896. Mailand 1896.

Forrer, R.: Die Gräber und Textilfunde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1891.
— Die frühchristlichen Altertümer aus Achmim-Panopolis. Straßburg 1893.
— Mein Besuch in El Achmim. Straßburg 1895.
— Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Straßburg 1898.
— Les imprimeurs de tissus etc. Straßburg 1898.

Foerster, E.: Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua. Berlin 1841.

Foerster, R.: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance; Mantegnas Bilder im Studierzimmer der Isabella Gonzaga; die Meergötter des Mantegna; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VIII, S. 29; XV, S. 27; XXII, S. 78, 154; XXIII, S. 205. Berlin 1887, 1894, 1901, 1902.

Franck-Oberaspach, K.: Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur; im Repertorium XXII, S. 105; XXIII, S. 24. Berlin und Stuttgart 1899, 1900.
— Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XII, S. 259. Leipzig 1901.
— Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Düsseldorf 1903.

Fraschetti, St.: Dei bassorilievi rappresentanti le leggende di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli; in L'Arte I, S. 245. Rom 1898.
— I Sarcofagi dei Reali Angioini in Santa Chiara di Napoli; ebenda I, S. 385. Rom 1898.

Frey, K.: Die Loggia de' Lanzi in Florenz. Berlin 1885.
— Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. Daraus:
  a) Vita di Donato Scultore. Berlin 1885.
  b) Vita di Lorenzo Ghiberti (mit Ghibertis eigenen Commentarj). Berlin 1886.
  c) Le vite di Fil. Brunelleschi scritte da G. Vasari e da anonimo autore. Berlin 1887.
— Studien zu Giotto; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VI, S. 107; VII, S. 101. Berlin 1885 und 1886.
— Il codice Magliabecchiano. Berlin 1892.
— Il libro di Antonio Bili. Berlin 1892.

Frick, F.: Schloß Marienburg. Berlin 1799.

Friedländer, J.: Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen I, S. 4, 78, 263; II, S. 24, 92, 157, 225; III, S. 29, 136, 190. Berlin 1880, 1881 und 1882.

Friedländer, M.: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts; im Repertorium XVII, S. 270. Berlin und Stuttgart 1894.

— Hans Multschers Altartafel von 1437; im Jahrb. Preuß. K.-S. XXII, S. 253. Berlin 1901.

— Geertgen tot Sint Jans; ebenda XXIV, S. 62. Berlin 1903.

— Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903.

— Die Brügger Leihausstellung von 1902; im Repertorium XXVI, S. 66, 147. Berlin 1903.

Fries, Fr.: Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert (Dissertation). Frankfurt a. M. 1896.

Frimmel, Th. v.: Kleine Galeriestudien. I Bamberg 1891; II Wien 1894; III Berlin und Leipzig 1898—99.

— Aus der Galerie in Hermannstadt; im Repertorium XIX, S. 109. Berlin und Stuttgart 1896.

Frizzoni, G.: Giovanni Antonio Amadeo; aus der Zeitschrift „Il Buonarroti". Rom 1873.

— Arte Italiana del Rinascimento. Mailand 1891.

— Ambrogio Borgognone; Il Bramantino; in L'Arte III, S. 323; IV, S. 93. Rom 1900 und 1901.

Fry, E. R.: French Primitives; im Burlington magazine V, S. 289. London 1904.

Führer, J.: Forschungen zu Sicilia Sotterranea; aus den Abhandlungen der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften. München 1897.

Fumi, L.: La facciata del duomo d'Orvieto; im Arch. stor. dell' A. II, S. 185. Rom 1890.

Gabelentz, H. von der: Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903.

Gaedertz, Th.: Memlings Altarschrein im Dom zu Lübeck. Leipzig 1889.

Galichon, E.: Jac. de' Barbari. Paris 1861.

Garucci, R.: Storia dell' Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. I—VI. Prato 1872 bis 1880.

Gauricus, P., s. Brockhaus.

Gaye, G.: Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Florenz, I 1839; II, III 1840.

Gayet, A.: La sculpture copte; in der Gaz. des B. A. XXXIV, I, S. 422, und II, S. 80, 145. Paris 1892.

Gebhardt, O. v.: The miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883.

Geisberg, M.: Beiträge zur Kunde des ältesten deutschen und niederländischen Kupferstichs; im Repertorium XXII, S. 188. Berlin und Stuttgart 1899.

— Das Wappen des Meisters E. S.; im Jahrb. Pr. K.-S. XXII, S. 56. Berlin 1901.

— Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Straßburg 1903.

— Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem. Straßburg 1905.

Gélis-Didot, P., und Lafillée, H.: La Peinture décorative en France. Paris o. J. (1897—99).

Gerland, O.: Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden. Leipzig 1896.

Germano di S. Stanislao, P.: La casa Celimontana etc. Rom 1894.

Gerspach, M.: Les tapisseries coptes. Paris 1890.

— La Mosaique. Paris 1891.

Geymüller, H. v., Widmann, A., und Stegmann, C. v.: Die Architektur der Renaissance in Toscana. München 1885—1905.

— Die architektonische Entwickelung Michelozzos; im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 247. Berlin 1894.

Geyser, G. W.: Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1858.

Ghiberti, L., s. Frey.

Giannuzzi, P.: Giorgio da Sebenico; im Archivio storico dell' Arte VII, S. 397. Rom 1894.

Gilbert, J. T.: Facsimiles of national manuscripts of Ireland. Dublin 1874—78.

Gnoli, D.: Le opere di Donatello in Roma; im Arch. stor. dell' A. I, S. 24. Rom 1888.

— Le opere di Mino da Fiesole in Roma; ebenda II, S. 393; III, S. 89. Rom 1889, 1890.

— La Cancelleria ed altri Palazzi di Roma; ebenda V, S. 170. Rom 1892.

— L'architetto del palazzo della Cancelleria; in der Rassegna d'Arte I, S. 148. Mailand 1901.

Goldschmidt, A.: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1890.

— Der Utrecht-Psalter; im Repertorium XV, S. 156. Berlin und Stuttgart 1892.

— Der Albani-Psalter. Berlin 1895.

— Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens; im Jahrb. Pr. K.-S. XX, S. 285. Berlin 1899.

— Die Stilentwickelung der romanischen Skulptur Sachsens; ebenda XXI, S. 225; Berlin 1900.

— Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des XV. Jahrhunderts; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XII, S. 31 u. 55. Leipzig 1901.

— Die Freiberger Goldene Pforte; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIII, S. 20. Berlin 1902.

Goldschmidt, A.: Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Straßburg 1902.
— Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVI, S. 47. Berlin 1905.
Gonse, L.: L'Art Gothique. Paris o. J. (1890). La sculpture française depuis le XIV[e] siècle. Paris 1893.
— Les chefs-d'œuvre des musées de France. La peinture. Paris 1900.
Gosche, Agnes: Simone Martini. Leipzig 1899.
Gottschewski, A.: Die Fresken des Antoniazzo Romano ꝛc. Straßburg 1904.
Graf, H.: Opus francigenum. Stuttgart 1878.
— Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika; im Repertorium XV, S. 1, 94, 306, 447. Dazu XVI, S. 128. Berlin und Stuttgart 1892 und 1894.
Graham, J. C.: The problem of Fiorenzo di Lorenzo. Perugia und Rom 1903.
Gramm, J.: Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905.
Graul, R., s. Borrmann, s. Spemann.
Graeven, H.: Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XVIII, S. 3. Berlin 1897.
— Die Vorlage des Utrecht-Psalters; im Repertorium XXI, S. 28—35. Berlin und Stuttgart 1898.
— Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke; I. Aus Sammlungen in England. Rom 1898; II. Aus Sammlungen in Italien. Rom 1900.
— Ein altchristlicher Silberkasten in der Mailänder Kirche San Nazaro; in der Zeitschrift für christliche Kunst XII, S. 1, 38, 79. Düsseldorf 1899.
— Fragment eines Siegburger Tragaltärchens u. s. w.; im Jahrb. Pr. K.-S. XXI, S. 75. Berlin 1900.
Greinert, P.: Erfurter Steinplastik. Leipzig 1905.
Grisar, H.: Kreuz und Kreuzigung auf der Tür von S. Sabina in Rom; in der Römischen Quartalschrift VIII, S. 1. Rom 1894.
— Der Sarkophag des Junius Bassus; ebenda X, S. 313. Rom 1896.
Gronau, G.: Quellen zur Biographie des Antonello da Messina; im Repertorium XX, S. 347. Berlin und Stuttgart 1897.
Grueber, B.: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Bd. I—IV. Prag 1871—79.
Gruner, L.: The Terracotta Architecture of North Italy. London 1867.
Gruyer, F. A.: La peinture au Château de Chantilly. Paris, I 1896, II 1898.
— Chantilly. Les quarante Fouquet. Paris 1900.
Gruyer, G.: L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. I und II. Paris 1897.
Guiffrey, J., Müntz, E., und Pinchart, A.: Histoire générale de la tapisserie. Paris 1878 ff.
Gümbel, A.: Über Krafts Schreyergrab; im Repertorium XXV, S. 360. Berlin 1902.
— Meister Berthold Landauer; ebenda XXVI, S. 318. Berlin 1903.
Gurlitt, C.: Zur Parlerfrage; in der Zeitschrift für Bauwesen XVIII, S. 307. Berlin 1892.
— Die Baukunst Frankreichs. Dresden 1901.
— Die Westtürme des Meißner Doms. Berlin 1902.
— Geschichte der Kunst. Bd. I u. II. Stuttgart 1902.
— und **Junghändel, M.:** Die Baukunst der Spanier. Dresden 1899.
Guthmann, J.: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst. Leipzig 1902.
Haack, Fr.: Gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut (Dissertation). München 1894.
— Zur Entwickelung des italienischen Reiterdenkmals; in der Ztschr. f. b. K., N. F. VII, S. 273. Leipzig 1896.
— Friedrich Herlin. Straßburg 1900.
— Hans Schüchlin. Straßburg 1905.
Hachmeister, C.: Der Meister des Hausbuchs (Dissertation). Berlin 1897.
Haeghen, V. van der: Mémoire sur des documents faux rélatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands. Brüssel 1899.
Halm, Ph. M.: Adam Kraffts Kreuzwegstationen in Bamberg; in der Ztschr. f. b. K., N. F. X, S. 57. Leipzig 1899.
Hampe, Th.: Altarwerke in Dänemark; ebenda, N. F. VIII, S. 55. Leipzig 1897.
— Nürnberger Ratserlasse über Kunst und Künstler. I, II. Wien und Leipzig 1904.
Haendke, B.: Berthold Furtmeyr (Dissertation). München 1885.
— Hans Fries; im Jahrb. Preuß. K.-S. XI, S. 168. Berlin 1890.
Hänel, E.: Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1899.
Harck, F.: Gli affreschi del Palazzo di Schifanoja in Ferrara; trad. Venturi. Ferrara 1886.
— Verzeichnis der Werke Cosme Turas; im Jahrb. Pr. K.-S. IX, S. 34. Berlin 1888.
Hasak, M.: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899.
— Die romanische und die gotische Baukunst; in Durms Handbuch IV. Stuttgart 1902.

Hase, W.: Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, herausgegeben von dem Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hannover. Hannover 1856 ff.

Haseloff, A.: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897.
— Codex Purpureus Rossanensis. Leipzig und Berlin 1898.
— und **Sauerland, H. V.:** Der Psalter Egberts von Trier in Cividale. Trier 1901.

Hasenclever, A.: Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886.

Hasse, C.: Kunststudien. Breslau 1894.
— Roger van Brugge, der Meister von Flémalle. Straßburg 1904.
— Roger van der Weyden und Roger van Brugge. Straßburg 1905.

Hasse, P.: Miniaturen aus Handschriften des Staatsarchivs zu Lübeck. Lübeck 1897.

Haßler, K. D.: Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Stuttgart 1864.

Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M., I 1890, II 1895.

Heereman van Zuydwyk, Cl.: Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Münster 1882.

Heideloff, C.: Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Stuttgart 1855—72.

Heiß, A.: Les médailleurs de la Renaissance. Paris 1891—92.

Hennecke, E.: Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur. Leipzig 1896.

Henszlmann, E.: Die Kathedrale von Fünfkirchen; in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIII, S. 11. Wien 1868.

Hermanin, F.: Le miniature ferraresi della biblioteca Vaticana. — La bibbia latina di Federigo d'Urbino; in L'Arte I, S. 256; III, S. 341. Rom 1898 und 1900.
— Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere (aus Gallerie nazionali italiane). Rom 1902.

Hermann, H. J.: Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. von Atri. — Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XIX, S. 145; XXI, S. 117. Wien 1898, 1900.

Hettner, H.: Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts; in der Zeitschrift für bildende Kunst XIII, S. 1. Leipzig 1878.

Heussner, A.: Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Kassel 1893.

Hiazintow, W.: Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos (russisch). Moskau 1900.

Hildebrand, H.: Sveriges Medeltid. Stockholm 1903 ff.

Holtzinger, H.: Über den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. Leipzig 1881.
— Die Basilika des Paulinus zu Nola; in der Ztschr. f. b. K. XX, S. 135. Leipzig 1885.
— Die altchristliche und byzantinische Baukunst; in Durms Handbuch der Architektur, Bd. III. 2. Aufl. Stuttgart 1899.

Horne, H. P.: Andrea del Castagno; im Burlington Magazine VII, S. 66. London 1905.

Hotzen: Die mittelalterlichen Wandmalereien im Dom zu Schleswig; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XI, S. 11. Leipzig und Berlin 1901.

Hübsch, H.: Die altchristlichen Kirchen u. s. w. Karlsruhe 1858—63.

Hulin, G. (unter dem Namen Georges H. de Loo): Bruges 1902. Catalogue critique; précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes. Gent 1902.

Hymans, H.: C. van Mander; Traduction, Notes et commentaire. Paris, I 1884, II 1885.
— Brugge und Ypern. Leipzig 1900.
— Gent und Tournai. Leipzig 1902.
— L'exposition des primitifs flamands à Bruges; in der Gazette des Beaux Arts 1902, II, S. 80, 189, 280. Paris 1902.
— L'estampe de 1418. Brüssel 1903.
— La peinture à l'exposition des Primitifs français à Paris; in L'Art flamand et hollandais I, S. 33. Antwerpen 1904.

Illo, H.: Wandmalereien des 13. Jahrhunderts im Kapitelsaal der Tempelherren zu Metz; in der Ztschr. f. b. K. XXIV, S. 116. Leipzig 1889.

Jacobsen, E.: Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. — Lorenzo Costa und Francesco Francia; im Jahrb. Pr. K.-S. XVII, S. 19; XX, S. 159. Berlin 1896, 1899.

Janitsch, J.: Die älteren Glasfenster des Straßburger Münsters; im Repertorium III, S. 156; IV, S. 46. Stuttgart 1880 und 1881.

Janitschek, H.: Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei; im Repertorium I, S. 353. Stuttgart und Wien 1876.
— Die Gesellschaft der Renaissance in Italien. Stuttgart 1879.
— Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei; in dem Straßburger Festgruß an Ant. Springer. Berlin und Stuttgart 1885.

Janitschek, H.: Das orientalische Element in der Miniaturmalerei; in dem Straßburger Festgruß an Ant. Springer. Berlin und Stuttgart 1885.
— Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
— Die Goslarer Rathausgemälde stammen nicht von Wolgemut; im Repertorium XIV, S. 261. Berlin und Stuttgart 1891.
— s. Lamprecht.
Jaeschke, E.: Die Antike in der florentinischen Malerei des Quattrocento. Straßburg 1900.
— Giorgio Vasari, Lebensbeschreibungen (deutsch). Straßburg 1904 ff.
Josephi, W.: Die gotische Steinplastik Augsburgs (Dissertation). München 1902.
Junghändel, M., s. Gurlitt.
Justi, K.: Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal; in der Ztschr. f. b. K. XXI, S. 93, 133; XXII, S. 177, 244. Leipzig 1886 und 1887.
— Juan de Flandes; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VIII, S. 157. Berlin 1887.
— Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien; ebenda X, S. 121. Berlin 1889.
— Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde LXXXXIII, S. 1. Bonn 1892.
— Die Goldschmiedfamilie Arphe; in der Ztschr. für christliche Kunst VII, S. 289, 333. Düsseldorf 1894.
— Über Jost von Ravensburg in „Der Fall Cleve"; im Jahrb. Preuß. K.-S. XVI, S. 28. Berlin 1895.
— Zur spanischen Kunstgeschichte; in Baedekers Spanien und Portugal. Leipzig 1897.
— Kardinal Don Pedro Gonzalez und seine Stiftungen; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXII, S. 207. Berlin 1901.
Justi, L.: Jacopo de' Barbari und Dürer; im Repertorium XXI, S. 346, 439. Berlin und Stuttgart 1898.
— Vischerstudien; ebenda XXIV, S. 36. Berlin und Stuttgart 1901.
Kallab, W.: Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XXI, S. 1. Wien 1900.
Kaemmerer, L.: Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886.
— Der Meister E. S. und die Heimat seiner Kunst; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XVII, S. 143. Berlin 1896.
— Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld und Leipzig 1898.
— Hans Memling. Bielefeld und Leipzig 1899.
Kanitz, F.: Serbiens byzantinische Monumente. Wien 1862.
Kautzsch, R.: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Straßburg 1894.
— Diebold Lauber. Leipzig 1895.
— Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Straßburg 1896.
Kern, J.: Die Grundzüge der Linearperspektive in der Kunst der Gebrüder van Eyck. Leipzig 1904.
Kleinclausz, A.: L'Art française de Bourgogne du moyen-âge; in der Gaz. des Beaux Arts 1901, II, S. 441; 1902, I, S. 299. Paris 1901, 1902.
Knapp, F.: Piero di Cosimo. Halle a. S. 1899.
Knight, H. G.: An architectural Tour in Normandy. London 1841.
Knudtzon, G.: En Brochure om Masaccio. Kopenhagen 1900.
Kobell, L. v.: Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrhunderts. München 1890 ff.
Koechlin, R.: La sculpture belge et les influences françaises; in der Gazette des Beaux Arts 1903, II, S. 5, 373, 391. Paris 1903.
Köhler, H.: Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien. Leipzig 1880.
Kohte, J.: Die Kirche San Lorenzo in Mailand; in der Zeitschrift für Bauwesen XXXI, S. 195, 294. Berlin 1890.
Kolb, H., s. Borrmann.
Kondakoff, N.: Histoire de l'art Byzantin, considéré principalement dans les miniatures. Paris und London I 1886, II 1891.
— Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Dazu: Die byzantinische Zellen-Email-Sammlung A. W. Swenigorodskis. Frankfurt a. M. 1892 und 1894.
Kratz, H.: Die Stadtkirche in Friedberg. Friedberg 1901.
Kraus, F. X.: Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg i. B. 1884.
— Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg i. B. 1884.
— Die Mosaiktafeln der Opera del duomo zu Florenz; in der Zeitschrift für christliche Kunst IV, S. 202. Düsseldorf 1891.
— Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIV, S. 3, 84. Berlin 1893.
— Geschichte der christlichen Kunst. I. II (unvollendet). Freiburg i. B. 1896, 1897, 1900.
— Die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach. München 1902.
— s. Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden.

Kristeller, P.: Die Straßburger Bücherillustration. Leipzig 1888.
— La xilografia Veneziana; in L'Arte V, S. 95. Rom 1892.
— Sulle origini dell' incisione in Rame in Italia; im Archivio Storico VI, S. 391. Rom 1893.
— Die italienischen Niellodrucke des 15. Jahrhunderts; im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 94. Berlin 1894.
— Das Werk des Jacopo de' Barbari; in den Publikationen der Chalkographischen Gesellschaft. Berlin u. s. w. 1896.
— Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902.
— Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.
Kuhn, A.: Allgemeine Kunstgeschichte. Bd. I—III, Einsiedeln und Waldshut 1891—1905.
Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Herausgegeben von F. X. Kraus in Verbindung mit J. Durm, A. v. Oechelhäuser, E. Wagner. Bd. I—IV. Freiburg i. B. 1887—1898; Bd. IV—VI. Leipzig und Tübingen 1901—1904.
Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, bearbeitet von R. Adamy, H. Wagner, E. Wörner und G. Schäfer. Bd. I—V. Darmstadt 1887—98.
Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, s. Clemen.
Künstle, K., und Beyerle, K.: Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre Wandgemälde. Freiburg i. B. 1901.
Labarte, J.: Histoire des arts industriels. 2. Aufl. Bd. I—III. Paris 1872, 1873, 1875.
Lachner, C.: Die Holzarchitektur Braunschweigs; in der Ztschr. f. b. K. XX, S. 53 u. 86. Leipzig 1885.
La Corte-Cailler, s. Corte.
Lafillée, H., s. Gélis-Didot.
Lamprecht, K.: Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis zu Gotha; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde LXX, S. 78. Bonn 1881.
— Initial-Ornamentik des VIII.—XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882.
— Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter; im Repertorium VII, S. 405. Berlin und Stuttgart 1884.
— (mit **K. Menzel, H. Janitschek** u. s. w.): Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889.
Lange, K.: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Kgl. Museums. Stuttgart 1903.
Lappenberg, K.: Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs; in der Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte. Hamburg 1866.
Laspeyres, P.: Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Berlin und Stuttgart 1882.
Lassus, J. B., und Darcel, A.: L'Album de Villard de Honnecourt. Paris 1858.
Lasteyrie, R. de: St. Martin de Tours. Paris 1890.
— Études sur la sculpture française au moyen-âge. Paris 1902.
Lecoy de la Marche: Les manuscrits et la Miniature. Paris o. J. (1884).
Lefort, L.: Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie etc. Paris 1885.
Lehfeldt, P.: Die Holzbaukunst. Berlin 1880.
— Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten. Jena 1900.
Lehmann, A.: Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern vor Dürer. Leipzig 1900.
Lehner, F. A. v.: Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart 1881.
Lehrs, M.: Die ältesten deutschen Spielkarten. Dresden 1885; dazu über den „Meister der Spielkarten", im Jahrb. Pr. K.-S. XI, S. 53; XVIII, S. 46. Berlin 1890, 1897.
— Zur näheren Datierung des Meisters der Spielkarten; ebenda XI, S. 53. Berlin 1890.
— Über Zeichnungen des Meisters E. S.; ebenda XI, S. 79. Berlin 1890.
— Neues über den Meister P. W. von Köln; in der Ztschr. für christliche Kunst III, S. 387. Düsseldorf 1890.
— Der Meister der Liebesgärten. Dresden 1893.
— Der Meister des Amsterdamer Kabinetts; in den Publikationen der Chalkographischen Gesellschaft. Berlin 2c. 1893—94.
— Zum Meister E. S.; Zu Schongauer; im Repertorium XVII, S. 40; XVIII, S. 429. Berlin und Stuttgart 1895 und 1896.
— Der Meister W ⚓. Dresden 1895.
— Meister P. W.; im Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIX, S. 135. Berlin 1898.
— Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs; ebenda XX, S. 173. Berlin 1899.
— Der Meister der Berliner Passion; ebenda XXI, S. 135. Berlin 1900.
— Der Meister der Boccaccio-Bilder; ebenda XXIII, S. 124. Berlin 1902.
Leitschuh, Fr.: Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894.
Leonardi, V.: Paolo di Mariano (Paolo Taccone, Romano); in L'Arte III, S. 86, 259. Rom 1900.
Lepszy, L.: Stanislaus Stoß; in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, S. 92. Leipzig 1889.
Lermolieff, J. (G. Morelli): Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig 1890.

Lermolieff, J. (G. Morelli): Die Galerien zu München und Dresden. 2. Aufl. Leipzig 1891.
— Die Galerie zu Berlin. 2. Aufl. Leipzig 1893.
Letarouilly, P.: Les édifices de Rome moderne. Paris 1840.
Lethaby, W. R.: English Primitives; im Burlington Magazine VI, S. 257. London 1905.
Lévy, E.: Histoire de la peinture sur verre. Brüssel 1860.
Lichtenberg, R. v.: Das Porträt an Grabdenkmalen. Straßburg 1902.
Lichtwark, A.: Meister Francke. Hamburg 1898.
— Hamburgische Künstler. Hamburg 1899.
— Über Meister Bertram (in seiner Nürnberger Rede von 1902). Vgl. Kunstwart XV, S. 527. München 1902.
Liell, H. F. J.: Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau. Freiburg i. B. 1887.
Lindenschmit, L.: Handbuch der deutschen Altertumskunde, I. Braunschweig 1880—1889.
Lindner, A.: Die Basler Galluspforte und romanische Bildwerke der Schweiz. Straßburg 1899.
Lippmann, F.: Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert; im Jahrb. Pr. K.-S. III, S. 3. Berlin 1882.
— Zeichnungen Sandro Botticellis zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin 1887.
Lochner von Hüttenbach, O. v.: Bayrische Wandgemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts; im Repertorium XVII, S. 337. Berlin und Stuttgart 1894.
Lock, s. Ward.
Loo, G. H. de, s. Hulin.
Lotz, W.: Kunsttopographie Deutschlands. I und II. Kassel 1862 und 1863.
Lübke, W.: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.
— Masolino und Masaccio; in A. v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, S. 280. Leipzig 1870.
— Geschichte der Architektur. 5. Aufl. Leipzig 1875.
— Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880.
— Kunstwerke und Künstler. Breslau 1886.
— Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
— Peter Vischers Werke. 3 Mappen. Nürnberg o. J.
Lücke, H.: Bemerkungen über Gemälde in Spanien; in A. v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenwissenschaft V, S. 221. Leipzig 1873.
Lüdtke, W.: Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis (Dissertation). Greifswald 1897.
Ludwig, G.: Giovanni Bellinis religiöse Allegorie in den Uffizien; Antonello da Messina; Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIII, S. 163; Beiheft, S. 47; XXIV, Beiheft, S. 2. Berlin 1902, 1903.
Mackowsky, H.: Sperandio Mantovano; im Jahrb. Pr. K.-S. XIX, S. 171. Berlin 1898.
— Jacopo del Sellaio; ebenda XX, S. 192. Berlin 1899.
— Verrocchio. Bielefeld und Leipzig 1901.
Maeterlinck, L.: Une œuvre inconnue de Jérôme Bosch; in der Gaz. des B. A. 1900, I, S. 68. Paris 1900.
— Roger van der Weyden sculpteur; in der Gaz. des B. A. 1901, II, S. 265, 399. Paris 1901.
Magne, L.: L'œuvre des peintres verriers français. Paris 1885.
— Le vitrail; in der Gazette des Beaux Arts 1885, I, S. 417. Paris 1885.
— Mistra; ebenda 1897, I, S. 135 und 301. Paris 1897.
Magni, B.: Storia dell' Arte Italiana. Bd. I—III. Rom 1900, 1901, 1902.
Magnus-Petersen, J.: Beskrivelse of afbildninger af kalkmalerier i danske kirker. Kopenhagen 1895.
Malaguzzi-Valeri, F.: Contributo alla storia della scultura a Bologna nel XV; im Repertorium XX, S. 279. Berlin und Stuttgart 1899.
— L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Cassiano 1899.
— La porta degli Stanga di Cremona; in der Rassegna d'Arte I, S. 10. Mailand 1901.
— Le collezioni delle miniature nell' archivio di Stato di Bologna. — La Scuola del Francia; Butinone e Zenale; in der Rassegna d'Arte I, S. 135; III, S. 104. Mailand 1901, 1903.
— Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento; im Repertorium XXV, S. 49. Berlin und Stuttgart 1902.
— Pittori Lombardi del Quattrocento. Mailand 1902.
— Zahlreiche Aufsätze über die einzelnen Gebäude Bolognas, besonders im Repertorium für Kunstwissenschaft und im Archivio storico dell' Arte.
Mâle, E.: Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon; in der Gaz. des B. A. 1902, I, S. 185. Paris 1902.
— L'art religieux du XIII. siècle. Paris 1902.
Mancini, G.: Vita di Luca Signorelli. Florenz 1903.
Mandach, C. de: L'invetriata di S. Antonio nella Basilica di S. Francesco; im Arch. stor. dell' Arte III, S. 59. Rom 1897.
Mandelgren, N. M.: Monuments scandinaves du moyen-âges. Paris 1859.

Mander, K. van: Het Schilderboek. Amsterdam 1618; französische Ausgabe von H. Hymans, Paris 1884 ff.

Mantuani, J.: Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei u. s. w. Straßburg 1900.

Mantz, P.: La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe. Paris 1897.

Manzoni, L.: Pinger su vetro in Perugia nel XV; im Repertorium XXV, S. 120. Berlin und Stuttgart 1902.

Marchal, E.: La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Brüssel 1895.

Marche, de la, s. Lecoy de la Marche.

Marchi, G.: Monumenti delle arti primitive nella metropoli del Cristianesimo. Rom 1844.

Marignac, A.: L'école de sculpture en Provence du XIIe au XIIIe siècle (Auszug). Paris 1899.

— Histoire de la sculpture en Languedoc du XIIe au XIIIe siècle. Paris 1902.

Marinelli, L.: La loggia del consiglo di Verona; in der Rassegna d'Arte II, S. 59. Mailand 1902.

Marks, A.: Hubert and Jan van Eyck (Transactions of the Royal Society of Literature). London 1903.

Marucchi, H.: Elements d'Archéologie chrétienne. I und II. Paris und Rom 1900.

Marzo, G. di: Delle Belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV. Palermo, I 1858, II 1859, III 1862.

— I Gagini e la scoltura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Palermo 1881.

— La pittura in Palermo nel Rinascimento. Palermo 1899.

— Di Antonello da Messina; aus den Documenti Siciliani IX. Palermo 1903.

— und **Mauceri, E.:** L'opera di Domenico Gagini in Sicilia; in L'Arte VI, S. 147. Rom 1903.

Maskell, W.: Description of the ivories, ancient and mediaeval, in the South Kensington Museum. London 1872.

Maulde de Clavière, B. de: Jean Perréal, dit Jean de Paris; in der Gaz. des B. A. 1895, II, S. 265; 1896, I, S. 38, 240, 367. Paris 1895 und 1896.

Mazzanti, F.: La scultura ornamentale romana nei bassi tempi; im Arch. stor. dell' Arte, S. S. II, S. 33. Rom 1896.

Mc Curdy, E.: Leonardo da Vinci. London 1904.

Merlo, J. J.: Kölnische Künstler. 1. Aufl. Köln 1850; 2. Aufl., von Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895.

Meyer, A. G.: Das venezianische Grabmal der Frührenaissance; im Jahrb. Pr. K.-S. X, S. 79, 187. Berlin 1889.

Meyer, A. G.: Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Stuttgart 1893.

— Die Colleoni-Kapelle zu Bergamo; im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 5. Berlin 1894.

— Oberitalienische Frührenaissance-Bauten und Bildwerke der Lombardei. Bd. I und II. Berlin 1897 und 1900.

— Florentiner Bildhauer der Renaissance; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 70. Leipzig 1903.

— Donatello. Bielefeld und Leipzig 1903.

Meyer-Altona, E.: Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Straßburg 1894.

Michaelson, Hedwig: Adam Kraffts sieben Stationen; im Repertorium XXII, S. 395. Berlin und Stuttgart 1899.

Middleton, J. H.: Illuminated Manuscripts in classical and mediaeval times. Cambridge 1892.

Milanesi, G.: Documenti per la Storia dell' arte senese. Bd. I—III. Siena 1854—56.

— Della vera età di Guido senese. Siena 1859.

— Annotazioni e commenti zu seiner Ausgabe der Künstlerbiographien Vasaris. Bd. I—IX. Florenz 1878—85.

— Attavante degli Attavanti; Bericht darüber im Archivio storico VII, S. 144. Rom 1894.

Millet, G.: Le monastère de Daphni. Paris 1899.

Mitius, O.: Ein Familienbild aus der Priscilla-Katakombe. Freiburg i. B. und Leipzig 1895.

— Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Freiburg i. B. und Tübingen 1897.

Molinier, E.: Histoire générale des arts appliqués etc. I. Ivoires. Paris 1896.

— s. Cavalucci.

Molmenti, P.: Carpaccio. Son temps et son œuvre. Venedig 1893.

Mongeri, G.: L'arte in Milano. Mailand 1872.

Montfaucon, B. de: Les monuments de la monarchie française. Bd. I—V. Paris 1729—76.

Morelli, G., s. Lermolieff.

Moriz-Eichborn, K.: Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Straßburg 1899.

Mothes, O.: Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. Leipzig 1869.

— Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884.

— s. Müller.

Müller, H., und Mothes, O.: Illustriertes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Altertums u. s. w. Bd. I und II; Leipzig und Berlin 1877 und 1878.

Müller, S.: Die Tierornamentik im Norden, deutsch von J. Mestorf. Hamburg 1881.

Müller-Walde, P.: Beiträge zur Kenntnis Leonardo da Vincis; im Jahrb. Pr. K.-S. XVIII, S. 92, 137, 143; XIX, S. 225; XX, S. 54, 81. Berlin 1897, 1898, 1899.

Müntz, E.: Les arts à la cour des Papes. Paris, I 1878, II 1879, III 1882.

— Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétiennes. Paris 1882.

— Les précurseurs de la Renaissance. Paris [1882.

— Donatello. Paris 1885.

— La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris 1885.

— La propagande de la Renaissance en Orient durant le XV[e] siècle; in der Gaz. des B. A. 1892, II, S. 274; 1893, I, S. 19; 1894, II, S. 353; 1895, I, S. 105. Paris 1892—1895.

— La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles (Auszug). Paris 1893.

— Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris, I 1889, II 1891, III 1895.

Münzenberger, E. F. A. (fortgesetzt von Beißel, St.): Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Bd. I—III. Frankfurt a. M. 1885—1904 (noch nicht abgeschlossen).

— Die mittelalterlichen Altäre der Mark Brandenburg; in der Zeitschrift für christliche Kunst II, S. 13. Düsseldorf 1889.

— Der polychrome Schmuck der alten gotischen Altarschreine; ebenda IV, S. 23. Düsseldorf 1893.

Muther, R.: Die deutsche Buchillustration der Gotik und der Frührenaissance. Bd. I und II. München 1884.

— Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München 1885.

Nardini Despotti Mospignotti, A.: Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze. Livorno 1885.

Neudörfer, J.: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Nürnberg 1547 (Ausgabe von G. W. K. Lochner in Eitelbergers „Quellenschriften", Wien 1875).

Neumann, K.: Byzantinische Kultur und Renaissancekultur (Vortrag). Berlin u. Stuttgart 1903.

Neumann, W.: Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck 1892.

Neuwirth, J.: Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich; im Sitzungsbericht der K. K. Akademie, Philosophisch-historische Klasse, CXIII, S. 172. Wien 1886.

— Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften; im Repertorium XVI, S. 76. Berlin und Stuttgart 1893.

Neuwirth, J.: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

— Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Prag 1898.

— Das Münster zu Ulm; in Borrmann und Graul's „Baukunst", Heft 12. Berlin und Stuttgart o. J.

— s. Borrmann.

Nordhoff, J. B.: Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen. Bonn 1873.

— Die Soester Malerei unter Meister Conrad; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde LXVII, S. 100; LXVIII, S. 65. Bonn 1879 und 1880.

— Die ältere Glasmalerei; im Repertorium III, S. 459. Stuttgart 1880.

— Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler Westfalens, Kreis Hamm. Münster 1880.

— Konrad von Soest; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde LXVII, S. 100; LXVIII, S. 65. Bonn 1880.

— Studien zur altwestfälischen Malerei; ebenda LXXXII und LXXXIII. Bonn 1886 und 1887.

— Corvei und die westfälisch-sächsische Früharchitektur; im Repertorium XI, S. 147, 396. Berlin und Stuttgart 1888.

Novitzkij, A. P.: Geschichte der russischen Kunst (russisch). Moskau 1899—1902.

Oechelhäuser, A. v.: Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. I. Heidelberg 1887.

— Mittelalterliche Wandgemälde im Großherzogtum Baden. I. Darmstadt 1893.

— s. Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden.

Oidtmann, H.: Geschichte der Glasmalerei. I. Köln 1898.

Omont, H.: Facsimilés des plus anciens manuscrits grecs etc. de la bibliothèque nationale. Paris 1892.

— Peintures d'un manuscrit grec de l'Évangile de St. Matthieu; in den Monuments et Mémoires publiés par l'académie des inscriptions et lettres VII, S. 175. Paris 1901.

Ongania, F.: La basilica di S. Marco in Venezia. Venedig 1883.

Otte, H.: Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland. Leipzig 1874.

Oettingen, W. v.: Antonio Averlino, gen. Filarete. Leipzig 1888.

Palmarini, J. M.: Barisano da Trani; in L'Arte I, S. 15. Rom 1898.

Palustre, L.: Michel Colombe; in der Gazette des Beaux Arts 1884, I, S. 406, 525. Paris 1884.

Pangerl, M., und **Woltmann, A.:** Das Buch der Malerzeche in Prag. Wien 1878.

Paoletti di Osvaldo, P.: L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Venedig 1890.

— und **Ludwig, G.:** Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; im Repertorium XXII, S. 87, 255, 427. Berlin und Stuttgart 1899.

Paravicini, F. B.: Die Renaissancearchitektur der Lombardei. Deutsch von R. Koppel. Dresden 1877.

Passavant, J. D.: Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853.

— Le Peintre-Graveur. Bd. I—VI. Leipzig 1860 bis 1864.

Pauli, G.: Antike Einflüsse in der italienischen Frührenaissance; in der Kunstchronik, N. F. V, S. 174. Leipzig 1894.

Paulus, E.: Die Zisterzienserabtei Maulbronn. Stuttgart 1882.

Pératé, A.: L'archéologie chrétienne. Paris 1892.

Perkins, Ch. C.: Historical Handbook of Italian Sculpture. London 1883.

— Ghiberti et son école. Paris 1886.

Perret, L.: Les Catacombes de Rome. I—V. Paris 1851—52.

Petrie, G.: The Ecclesiastical Architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman invasion. Dublin 1845.

Pfleiderer, R.: Das Münster in Ulm. Ulm 1880.

Philippi, A.: Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1897.

— Die Kunst des 15. u. 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898.

— Florenz. Leipzig 1903.

Pinchart, A.: Miniaturistes et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Brüssel 1865.

Pinder, W.: Rhythmik romanischer Binnenräume in der Normandie. Straßburg 1904.

Piper, O.: Burgenkunde. München 1895.

— Abriß der Burgenkunde. Leipzig 1900.

Platen, P.: Zur Frage nach dem Ursprung der Rolandsäulen; im 38. und 40. Jahresbericht des Vitzthumschen Gymnasiums zu Dresden. Dresden 1899 und 1901.

Plunkett, Count: Sandro Botticelli. London 1900.

Pohl, O.: Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei. Leipzig 1888.

Polaczek, E.: Der Übergangsstil im Elsaß. Straßburg 1894.

— Magister Nicholas Petri de Apulia aus Pisa; im Repertorium XXVI, S. 361. Berlin und Stuttgart 1903.

Ponz, A.: Viage de España. Madrid, I 1776, XVIII 1794.

Portheim, F.: Über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst. Stuttgart 1886.

Prior, E. S.: A history of gothic Art in England. London 1900.

Propert, J. L.: A History of Miniature Art. London 1887.

Prost, B.: Quelques documents sur l'histoire des arts en France; in der Gaz. des B. A. 1887, I, S. 322. Paris 1887.

— Documents sur les artistes Dijonnais au XV[e] siècle; ebenda 1890, II, S. 347; 1891, I, S. 161. Paris 1890 und 1891.

— Les arts à la cour du duc de Berry; ebenda 1895, II, S. 254, 342. Paris 1895.

Pückler-Limpurg, S. Graf: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.

Puttrich, L.: Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bd. I—IV. Leipzig 1835—54.

Quast, A. F. v.: Die altchristlichen Bauwerke in Ravenna. Berlin 1843.

— Die romanischen Dome von Mainz, Speier und Worms. Berlin 1850.

Quicherat, J. J. E.: Restitution de St. Martin de Tours. Paris 1870. Auch in den Mélanges d'histoire et d'archéologie, ed. le comte R. de Lasteyrie. Paris 1886.

— Fragment d'un cours d'archéologie; in den Mélanges d'histoire et d'archéologie, ed. le comte R. de Lasteyrie. Paris 1886.

Quitt, J.: Der Mosaikenzyklus von San Vitale in Ravenna, mit Anhang von J. Schenkl; in Strzygowskis „Byzantischen Denkmälern" III. Wien 1903.

Raczynski, le Comte A.: Les arts en Portugal. Paris 1846.

Rahn, R.: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

— Das Psalterium Aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878.

Raschdorf, J. C.: Palastarchitektur von Toskana und von Venedig. Berlin 1883 und 1894.

Rathgens, H.: S. Donato zu Murano. Berlin 1903.

Rea, Hope: Donatello. London 1900.

Reber, F. v.: Kunstgeschichte des Mittelalters. Leipzig 1885—86.

— Luciano da Laurana (Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften). München 1889.

Reber, F. v.: Der karolingische Palastbau (Abhandlungen der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften, Klasse III, XIX, 3 und XX, 1). München 1891 und 1892.
— Die Stilentwickelung der schwäbischen Tafelmalerei (Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften). München 1894.
— Hans Multscher (Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften), auch als Text zu der Veröffentlichung der Gesellschaft für photographische Publikationen. München 1898.
— Die byzantinische Frage (Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften). München 1903.
Redin, E. K.: Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen (russisch); nach Dobbert im Repertorium XXI, S. 1). St. Petersburg 1896.
Redin, G.: Das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki; in der Wizantijskij Wremennik 1899, S. 370 (russisch). St. Petersburg 1899. (Vgl. O. Wulff im Repertorium XXIII, S. 337.)
Reil, J.: Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904.
Reimers, J.: Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters; in der Ztschr. f. b. K. XXII, S. 17, 49, 81, 119, 160, 187. Leipzig 1887.
Reinach, S.: Un manuscrit de Philippe le Bon à la Bibliothèque de S. Petersbourg; in der Gaz. des B. A. 1903, I, S. 265; II, S. 53, 371. Paris 1903.
Reinhart, Emma: Die Cluniazenser-Architektur in der Schweiz. Zürich 1904.
Renard, E.: Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. Düsseldorf 1902.
Revoil, H.: L'architecture romane du midi de la France. Paris 1866—73.
Reymond, Marcel: La sculpture Florentine. Florenz, I 1897, II 1898, III 1899, IV 1900.
— Les débuts de l'architecture de la Renaissance; in der Gaz. des Beaux-Arts 1900, I, S. 89; II, S. 425. Paris 1900.
Ricci, C.: Fieravante Fiaravanti e l'architettura Bolognese nella prima metà del secolo XV; im Arch. stor. dell' A. IV, S. 92. Rom 1891.
— Ravenna. Bergamo 1899.
— Pintoricchio. Französische Ausgabe. Paris 1903.
— La mostra d'antica arte senese. Bergamo 1904.
Richter, J. P. F.: Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878.
Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte, II (Eitelbergers „Quellenschriften", N. F. VIII). Wien 1897.
Richter, Luise M.: Siena. Leipzig 1901.
Riegl, A.: Die ägyptischen Textilfunde im K. K. Österreichischen Museum. Wien 1889.
— Stilfragen; Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.
— Koptische Kunst; in der Byzantinischen Zeitschrift II, S. 114. Leipzig 1893.
— Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich. Wien 1901.
Riehl, B.: Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig 1895.
— Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei im 15. Jahrhundert. Aus dem Oberbayerischen Archiv für vaterländische Geschichte. München 1896.
— Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland (Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften). München 1899.
— Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. München 1902.
Rivoira, G. T.: Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe, I. Rom 1901.
Rjedin, s. unter Ainalow und unter Redin.
Rocchi, E.: Castel del Monte; in L'Arte I, S. 121. Rom 1898.
Rogge, Th.: Braunschweiger Profanbauten im Mittelalter; in der Ztschr. f. b. K. XXII, S. 261, 303, 337. Leipzig 1887.
Rolfs, W.: Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel; im Jahrb. Pr. K.-S. XXV, S. 81. Berlin 1904.
Roller, Th.: Les Catacombes de Rome. I und II. Paris o. J. (1881).
Roosval, J.: Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen. Straßburg 1903.
Rosen, F.: Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903.
Rosenberg, A.: Leonardo da Vinci. Bielefeld und Leipzig 1898.
Rossi, G. B. de: La Roma Sotteranea Cristiania. I, II, III. Rom 1864, 1867, 1877.
— Musaici cristiani delle chiese di Roma. Rom 1876—1894.
— L'abside dell' antica Basilica di S. Giorgio Maggiore in Napoli. Neapel 1881.
Rothes, W.: Die Darstellungen Fra Angelicos aus dem Leben Christi und Mariä. Straßburg 1902.
— Die Blütezeit der sienesischen Malerei. Straßburg 1904.
Röttinger, H.: Das Motiv der vier Kirchenväter bei M. Pacher; im Repertorium XXIV, S. 448. Berlin und Stuttgart 1901.

Rubbiani, A.: Il convento di S. Michele in Bosco, Bologna; im Archivio storico dell' Arte, S. S. I, S. 194. Rom 1895.

Rumohr, C. F. v.: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, I und II 1827, III 1831.

Ruprich-Robert, H.: L'architecture normande aux XIe et XIIe siècle. Paris 1884.

Rushforth, Mac Neil G.: Carlo Crivelli. London 1900.

Sachs, C.: Das Tabernakel mit Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele. Straßburg 1904.

Saint Paul, A.: Histoire monumentale de la France. Paris 1883.

Salazaro, D.: Studi sui monumenti dell' Italia meridionale del IV al XIII secolo. Neapel, I 1874, II 1877.

— L'arte romana al medio evo. Neapel 1881.

Salzenberg, W.: Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V.—XII. Jahrhundert. Berlin 1854.

Santambrogio, D. di: Il Borgo di Castiglione d'Olona. Mailand 1893.

Sauer, B.: Die Randreliefs an Filaretes Bronzetür in S. Peter; im Repertorium XX, S. 1. Berlin und Stuttgart 1897.

Sauerland, H. V., und **Haseloff, A.:** Der Psalter des Erzbischofs Egbert von Trier in Cividale. Trier 1901.

Sauerlandt, M.: Die Bildwerke Giovanni Pisanos. Düsseldorf und Leipzig 1904.

Schaefer, G.: Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1872.

— Die Einhard-Basilika bei Michelstadt im Odenwald; in der Ztschr. f. b. K. IX, S. 129. Leipzig 1874.

— Der Dom zu Fünfkirchen; in der Ztschr. f. b. K., N. F. III, S. 7 und 80. Leipzig 1892.

— s. Kunstdenkmäler (hessische).

Schäfer, Godeh.: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.

Schaeffer, E.: Das Florentiner Bildnis. München 1904.

Scheibler, L.: Kölnische Meister des 15. und 16. Jahrhunderts (Dissertation). Bonn 1880.

— Schongauer und der Meister des Bartholomäus; im Repertorium VII, S. 31. Berlin und Stuttgart 1887.

— Über altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien; im Repertorium X, S. 271. Berlin und Stuttgart 1887.

— Die deutschen Gemälde von 1300—1550 in Kölner Kirchen; in der Zeitschrift für christliche Kunst V, S. 129. Düsseldorf 1892.

Scheibler, L., s. Bode.

Schenkl, J., s. Quitt.

Schestag, A.: Die Chronik von Jerusalem in der Wiener Hofbibliothek; im Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen XX, S. 195. Wien 1899.

Schleunig, W.: Die Michaelsbasilika auf dem Heiligen Berge zu Heidelberg. Heidelberg 1887.

Schlie, F.: Das Altarwerk in der Pfarrkirche von Güstrow. Güstrow 1883.

— Der Hamburger Meister von 1435. Lübeck o. J.

Schlosser, J. v.: Beiträge zur Kunstgeschichte des frühen Mittelalters (Sitzungsberichte der K. K. Akademie der Wissenschaften). Wien 1891.

— Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1892.

— Eine Fuldaer Miniaturhandschrift der K. K. Hofbibliothek; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XIII, S. 30. Wien 1892.

— Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I.; ebenda XIV, S. 214. Wien 1893.

— Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts; ebenda XVI, S. 144, Wien 1895.

— Giusto's Fresken in Padua; ebenda XVII, S. 13. Wien 1896.

— Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896.

— Die ältesten Medaillen und die Antike; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XVIII, S. 64. Wien 1897.

— Tommaso da Modena; ebenda XIX, S. 240. Wien 1898.

Schmarsow, A.: Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart 1880.

— Pinturicchio in Rom. Stuttgart 1882.

— Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart 1886

— Donatello. Breslau 1886.

— Bemerkungen über Niccolò d'Arezzo; im Jahrb. Pr. K.-S. VIII, S. 271. Berlin 1887.

— Giovanni Santi. Berlin 1887.

— Sanct Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890.

— Nuovi Studi intorno a Michelozzo; im Archivio storico dell' Arte VI, S. 203. Rom 1893.

— Das Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur; im Repertorium XXI, S. 417. Berlin und Stuttgart 1898.

— Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance (Berichte der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften). Leipzig 1899.

— Masaccio; fünf Bücher kritischer Studien; Text- und Tafelband. Kassel 1900.

Schmarsow, A.: Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik; in der Kunstchronik, N. F. XI, S. 417. Leipzig 1900.
— Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik; im Repertorium XXIII, S. 290. Berlin und Stuttgart 1900.
— Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn (1430—1460) (Berichte der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften). Leipzig 1903.
— Zu Hans Multscher; im Repertorium XXVI, S. 496. Berlin 1903.
— Der Kuppelraum von S. Costanza in Rom. Leipzig 1904.
— Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden; im Repertorium XXVII, S. 261. Berlin 1904.
— und **Flotwell, E. v.:** Meisterwerke der deutschen Bildnerei. I. Naumburger Dom. Magdeburg 1892.
Schmid, H. A.: Kopien nach Kupferstichen von Schongauer bei oberdeutschen Malern und Bildhauern; im Repertorium XV, S. 19. Berlin und Stuttgart 1892.
— Über den Gebrauch des Wortes Renaissance; in der Kunstchronik, N. F. XI, S. 468. Leipzig 1900.
Schmid, W. M.: Modellstudien in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts; in der Zeitschrift für christliche Kunst XI, S. 55. Düsseldorf 1898.
— Zur Geschichte der karolingischen Plastik; im Repertorium XXIII, S. 197. Berlin und Stuttgart 1900.
— Bayerisch-österreichische Malerei im 15. Jahrhundert; in der Beilage zur Allg. Zeitung, S. 300. München 1904.
Schmidt, Ch.: Herrade de Landsberg. Straßburg 1891.
Schmidt, K.: Bemerkungen zu einer angeblich altkoptischen Madonnendarstellung; in der Römischen Quartalschrift XI, S. 497. Rom 1897.
Schmidt, P.: Maulbronn. Straßburg 1903.
Schmidt, W.: Die frühesten Denkmäler des Holz- und Metallschnitts in München. Nürnberg o. J.
Schmitt, F. J.: Wandgemälde zu Kappel-Rodeck in Baden, zu Obergrimbach in Baden, zu Eppingen, zu Hirschhorn, zu Wertheim, zu Konstanz, zu Seligenthal; im Repertorium XII, S. 403; XIII, S. 164; XIV, S. 258; XVII, S. 499; XXI, S. 247, 248. Berlin und Stuttgart 1889, 1890, 1891, 1894, 1898.
— Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit; in der Ztschr. f. b. K., N. F. II, S. 171. Leipzig 1891.
Schmitt, F. J.: Die St. Magnuskirche der Benediktinerabtei Füssen im Allgäu; im Repertorium XXII, S. 300. Berlin und Stuttgart 1899.
— Deutsche Sechseckbasiliken; ebenda XXII, S. 379. Berlin und Stuttgart 1899.
— Die karolingische Säulenbasilika Sankt Justinus zu Höchst am Main; ebenda XXIII, S. 400. Berlin und Stuttgart 1900.
— Die ehemalige Zehneckspfeilerbasilika Johannes des Täufers in Worms; ebenda XXV, S. 321. Berlin 1902.
Schmitz, F. (mit Text von **L. v. Ennen**): Der Dom zu Köln. Köln 1871—80.
Schnaase, C.: Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. (unter Mitwirkung von E. Dobbert, O. Eisenmann, C. Friedrichs, C. v. Lützow, R. Rahn, A. Schultz und A. Woltmann). Bd. I—VIII. Düsseldorf 1866—1879.
Schneider, F.: Der Dom zu Mainz. Mainz 1886.
Schreiber, W. L.: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois au XVe siècle. I—IV. Berlin 1891—1902.
Schubert-Soldern, F. v.: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. (Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei.) Straßburg 1903.
Schubring, P.: Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898.
— Die Fresken im Querschiff der Unterkirche S. Francesco zu Assisi; im Repertorium XXII, S. 1. Berlin und Stuttgart 1899.
— Die Fresken der Incoronata in Neapel; ebenda XXIV, S. 345, vgl. S. 450. Berlin 1901.
— Pisa. Leipzig 1902.
— Schloß- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien (in Borrmann und Graul's „Baukunst"). Berlin und Stuttgart o. J. (1901).
— Urbano da Cortona. Straßburg 1903.
— Das italienische Grabmal der Frührenaissance. Berlin 1904.
— Luca della Robbia. Bielefeld und Leipzig 1905.
Schultz, A.: Die Breslauer Malerinnung 1345—1523. Breslau 1866.
— Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. 4 Teile. Berlin 1894—1905 (wird fortgesetzt).
Schultz, R. W., und **Barnsley, S. H.:** The monastery of S. Luke of Stiris; in Phocis and the dependant monastery of S. Nicolas in the fields near Skripou in Boeotia. London 1901.
Schultze, V.: Die Katakomben von S. Gennaro in Neapel. Jena 1877.
— Die Katakomben. Leipzig 1882.

Schultze, V.: Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895.
— Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München 1898.
Schulz, H.: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süditalien. Leipzig 1860.
Schulz, F.: Die byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodski. Aachen 1884.
Schumacher, F.: Leon Battista Alberti und seine Bauten (in Borrmann und Grauls „Baukunst"). Berlin und Stuttgart o. J.
Schumann, P.: Der Dom zu Pisa (in Borrmann und Grauls „Baukunst"). Berlin und Stuttgart o. J.
Schweitzer, E.: La scuola pittorica Cremonese; in L'Arte III, S. 41. Rom 1900.
Schweitzer, H.: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargebieten. Straßburg 1899.
Seeck, O.: Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Berlin 1899.
Seeger, G.: Peter Vischer d. J. Leipzig 1897.
Seelmann, W.: Die Totentänze des Mittelalters. Norden und Leipzig 1893.
Seidlitz, W. v.: Michel Wolgemut; in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. 169. Leipzig 1883.
Martin Schongauer als Kupferstecher; im Repertorium VII, S. 169. Berlin und Stuttgart 1884.
— Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen V, S. 128; VI, S. 22. Berlin 1884 und 1885.
— Zenale und Butinone; in der Festgabe für Anton Springer. Leipzig 1885.
— Bramante in Mailand; im Jahrb. Pr. K.-S. VIII, S. 183. Berlin 1887.
— Zenale e Butinone; in L'Arte VI, S. 31. Rom 1903.
Semper, H.: Die Vorläufer des Donatello; in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, S. 24. Leipzig 1871.
— Über den Stil Niccolò Pisanos; in der Ztschr. f. b. K. VI, S. 295, 333, 356. Leipzig 1871.
— Die farbigen Glasscheiben im Dom von Florenz; in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XVII, S. 19. Wien 1872.
— Donatello, seine Zeit und Schule; in Eitelbergers Quellenschriften IX. Wien 1875.
— Donatellos Leben und Werke. Innsbruck 1887.
— Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887.
— Die Brixener Malerschule. Innsbruck 1891.
— Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1894.
Semrau, M.: Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo (in Schmarsows „Italienischen Forschungen"). Breslau 1891.
Semrau, M.: Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden (Neubearbeitung des Abschnitts von Lübkes „Grundriß"). Stuttgart 1903.
Sharpe, E.: The seven periods of English Architecture. London 1851.
Sighart, J.: Geschichte der Künste im Königreich Bayern. München 1862.
Simon, K.: Die Grabmäler der Kaiserin Eleonore und des Kaisers Friedrich III.; in den Mitteilungen aus dem Germanischen Museum, S. 39. Nürnberg 1900.
— Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Straßburg 1902.
— Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland; im Repertorium XXV, S. 41. Berlin 1902.
— Zur Gelnhausener Kaiserpfalz; ebenda XXVII, S. 133. Berlin 1904.
Simons, A.: Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Bonn 1846.
Singer, H. W.: Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg und Leipzig 1895.
— Der Kupferstich. Bielefeld und Leipzig 1904.
Sirén, O.: Don Lorenzo Monaco. Straßburg 1905.
Six, J.: Les Bronzes de Jacques de Gérines au Musée d'Amsterdam; in der Gazette des Beaux Arts 1896, I, S. 388. Paris 1896.
Smirnoff, J.: Über christliche Mosaiken Cyperns; in der Wizantijskij Wremennik 1897, Heft 1 und 2. St. Petersburg 1897. (Vgl. E. Dobbert im Repertorium XXI, S. 105. Berlin und Stuttgart 1898.)
— Die Entstehungszeit der Mosaiken der Agia Sophia von Soloniki; in der Wizantijskij Wremennik 1900, S. 60. St. Petersburg 1900. (Vgl. O. Wulff im Repertorium XXIII, S. 338. Berlin und Stuttgart 1900.)
Sokolowski, M.: Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau; im Repertorium VIII, S. 411. Berlin und Stuttgart 1885.
Souslow, W. W.: Monuments de l'ancienne architecture russe. I—VII. St. Petersb. 1895—1901.
Spaventi, S. M.: Vittor Pisano. Verona 1892.
Spemann, W.: Das Museum. Eine Anleitung zum Genusse der Werke der bildenden Kunst (mit vielen Einzelaufsätzen hervorragender Kunstforscher), herausgegeben von R. Graul und R. Stettiner. Band I—X. Berlin und Stuttgart 1896—1905 (wird fortgesetzt).
Springer, A.: Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter (Abhandlungen der Kgl. Sächs. Ges. der Wiss. VIII). Leipzig 1880.

Springer, A.: Die Genesisbilder des früheren Mittelalters (Abhandlungen der Kgl. Sächs. Ges. der Wiss. XI). Leipzig 1884.
— Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. Leipzig 1898.
Springer, J.: Die Toggenburg-Bibel; im Jahrb. Pr. K.-S. XI, S. 59. Berlin 1890.
— Thüringische Holzskulptur des XV. und XVI. Jahrhunderts; im Bericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft IV, S. 21. Berlin 1903.
Stassoff, W.: Tableaux et compositions cachés dans les initiales des anciens manuscrits russes. St. Petersburg 1884.
Steche, R.: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. XIII. Heft. Dresden 1890.
Stegmann, C. v., s. Geymüller.
Stegmann, H.: Michelozzo di Bartolommeo. München 1888.
— Über das Leben Michael Wolgemuts; im Repertorium XIII, S. 60. Berlin und Stuttgart 1890.
Steinmann, E.: Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V.—XI. Jahrhundert. Leipzig 1892.
— Botticelli; Ghirlandajo; Pinturicchio. Bielefeld und Leipzig 1897, 1897, 1898.
— Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom; im Jahrb. Pr. K.-S. XX, S. 216. Berlin 1899.
— Die Sixtinische Kapelle, I. München 1901.
— Rom in der Renaissance. 2. Aufl. Leipzig 1902.
Stettiner, R.: Die illustrierten Prudentiushandschriften. Berlin 1895.
— s. Spemann.
Stiassny, R.: Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst; in den Verhandlungen des kunsthistor. Kongresses in Budapest 1896, S. 22. Leipzig 1896.
— Urkundliches über Friedrich Pacher. Die Pacherschule; im Repertorium XXIII, S. 36; XXVI, S. 20. Berlin und Stuttgart 1900, Berlin 1903.
— Altsalzburger Tafelbilder; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XXIV, S. 49. Wien 1903.
Stirling, W.: Annals of the artists of Spain. London 1848.
Stoedtner, F.: Hans Holbein d. Ä. (Dissertation). Berlin 1896.
Stokes, Mary: Early Christian Art in Ireland. London 1887.
Stothard, Ch. A.: Monumental Effigies of Great Britain. London 1817.
Strack, H.: Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. I, II. Berlin 1882.
— Die Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.
Strack, H.: Die Bauwerke Roms. Berlin 1891.
Streit, C.: Tylmann Riemenschneider. Berlin 1888.
Strompen, C.: M. Pachers Kirchenväteraltar; im Repertorium XVIII, S. 114. Berlin und Stuttgart 1895.
Strzygowski, J.: Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.
— Cimabue und Rom. Wien 1888.
— Reste altchristlicher Kunst in Griechenland; in der Römischen Quartalschrift IV, S. 1, 98. Rom 1890.
— Die byzantinische Kunst; Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit; in der Byzantinischen Zeitschrift I, S. 61, 575. Leipzig 1890.
— Byzantinische Denkmäler. I. Das Etschmiadzin Evangeliar. Wien 1891. II. Die byzantinischen Wasserbehälter zu Konstantinopel. Wien 1893. III. Verschiedene Aufsätze. Wien 1903.
— Miszellen zur byzantinischen Kunst; Die Maria orans in der byzantinischen Kunst; in der Römischen Quartalschrift VII, S. 1, 3. Rom 1893.
— Das goldene Tor in Konstantinopel; im Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts VIII, S. 1. Berlin 1893.
— Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios' I.; in der Byzantinischen Zeitschrift III, S. 1. Leipzig 1894.
— Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XVI, S. 159. Berlin 1895.
— Nea Moni auf Chios; in der Byzantinischen Zeitschrift V, S. 140. Leipzig 1896.
— Die christlichen Denkmäler Ägyptens; in der Römischen Quartalschrift XII, S. 1. Rom 1898.
— Der Bilderkreis des griechischen Physiologos, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna (aus dem Byzantinischen Archiv). Leipzig 1899.
— Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901.
— Hellas in des Orients Umarmung (aus der Allgemeinen Zeitung). München 1902.
— Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902.
— Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903.
— Der Dom zu Aachen. Leipzig 1904.
— Koptische Kunst; im Catalogue général du Musée du Caire. Auszug. Kairo 1903. Auch Leipzig 1904.
— Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. Leipzig 1905.

Stückelberg, E. A.: Die longobardische Plastik. Zürich 1896.

Stuhlfauth, G.: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. und Leipzig 1896.
— Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. B. 1897.

Suida, W.: Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des XV. Jahrhunderts; im Repertorium XXV, S. 331. Berlin 1902.
— Studien zur Trecentomalerei; im Repertorium XXVII, S. 385 und 483. Berlin 1904.
— Einige florentinische Maler; im Jahrb. Pr. K.-S. XXVI, S. 28. Berlin 1905.
— Florentinische Maler des XIV. Jahrhunderts. Straßburg 1905.

Supino, J. B.: I pittori e gli scultori del rinascimento primiziale di Pisa; im Arch. stor. dell' A. VI, S. 419. Rom 1893.
— Il trionfo della morte e il Giudizio Universale nel Camposanto di Pisa; ebenda VII, S. 21. Rom 1894.
— Tino di Camaino; ebenda, S. S. I, S. 177. Rom 1895.
— Il camposanto di Pisa. Florenz 1896.
— Beato Angelico (französische Ausgabe). Florenz 1898.
— Sandro Botticelli. Florenz 1900.
— Fra Filippo Lippi. Florenz 1903.
— Arte Pisana. Florenz 1904.

Swarzenski, G.: Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients; in der Kunstchronik, N. F. XII, Sp. 145. Leipzig 1901.
— Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901.
— Die karolingische Malerei und Plastik in Reims; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIII, S. 81. Berlin 1902.
— Reichenauer Malerei und Ornamentik; im Repertorium XXVI, S. 389 und 476. Berlin 1903.

Swoboda, H.: Zur altchristlichen Marmor-Polychromie; in der Römischen Quartalschrift III, S. 134; IV, S. 321. Rom 1889 und 1890.

Symonds, J. A.: History of the Renaissance in Italy. Bd. I—VII. London 1875—86.

Tassi, F. M.: Vite de' pittori etc. Bergamaschi. Bergamo 1793.

Taurel, C. E.: De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam und Brüssel 1881.

Texier, Ch., und Pullan, R. P.: Byzantine architecture. London 1843—1864.

Theophilus, Presbyter: Schedula diversarum artium. Ed. Alb. Jlg. Wien 1873.

Thode, H.: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885.
— Sind uns Werke des Cimabue erhalten?; im Repertorium XIII, S. 25. Berlin und Stuttgart 1890.
— Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im 13. Jahrhundert; ebenda XIII, S. 1. Berlin und Stuttgart 1890.
— Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1891.
— Studien zur italienischen Kunstgeschichte im XIV. Jahrhundert; im Repertorium XVIII, S. 81. Berlin und Stuttgart 1895.
— Mantegna. Bielefeld und Leipzig 1897.
— Giotto. Bielefeld und Leipzig 1899.
— Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXI, S. 59. Berlin 1900.

Tikkanen, J. J.: Der malerische Stil Giottos. Helsingfors 1884.
— Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel. Helsingfors 1889 (italienisch im Archivio storico dell' Arte I, S. 212, 257, 348. Rom 1888).
— Die Psalterillustration im Mittelalter. Heft I Helsingfors 1895; Heft III: Der Utrecht-Psalter. Helsingfors und Leipzig 1900.
— Tre armeniska miniaturhandskrifter; im Finsk Museum, S. 65. Helsingfors 1898.

Tönnies, E.: Tilmann Riemenschneider. Straßburg 1900.

Tschenscher, K.: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts; im Repertorium XXVII, S. 289, 430, 491; XXVIII, S. 35; Berlin 1904, 1905.

Tschudi, H. v.: Giovanni Dalmata; im Jahrb. Pr. K.-S. IV, S. 169. Berlin 1883.
— Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV; ebenda VIII, S. 11. Berlin 1887.
— Ausstellung niederländischer Gemälde im Burlington fine Art Club; im Repertorium XVI, S. 101. Berlin und Stuttgart 1893.
— Sept études de A. J. Wauters; ebenda XVII, S. 282. Berlin 1894.
— Der Meister von Flémalle; im Jahrbuch Pr. K.-S. XIX, S. 8. Berlin 1898.

Ulmann, H.: Sandro Botticelli. München 1894.
— Fresken des Antonio Pollajuolo im Palazzo Venezia zu Rom; Raffaellino del Garbo; im Repertorium XVII, S. 38, 90. Berlin und Stuttgart 1894.
— Bilder und Zeichnungen der Brüder Pollajuoli; Piero di Cosimo; im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 270; XVII, S. 42, 120. Berlin 1894, 1896.

Unger, F. W.: Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, I; in Eitelbergers „Quellenschriften", XII. Wien 1878.
— Die vier Kolossalsäulen in Konstantinopel; im Repertorium II, S. 109. Stuttgart u. Wien 1879.

Vasari, Giorgio: Le Vite de' piu eccellenti Pittori, scultori ed architettori. (Florenz 1550.) Ed. Gaet. Milanesi. Bd. I—IX. Florenz 1878—85.

Venturi, A.: La R. Galleria Estense in Modena. Modena 1882.
— I primordi del rinascimento artistico a Ferrara; Estratto della Rivista Storica Italiana V, I, S. 1. Turin 1884.
— Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst; Cosme Tura, Gentile da Fabriano e Vittore Pisano; im Jahrb. Pr. K.-S. VIII, S. 6; IX, S. 3; XVI, S. 65. Berlin 1887, 1888, 1895.
— Gian Cristoforo Romano; im Archivio storico dell' Arte I, S. 50. Rom 1888.
— Sperandio da Mantova; ebenda I, S. 385; II, S. 229. Rom 1888 und 1889.
— Ercole Grandi. — Lorenzo Costa. — Ercole de' Roberti. — La pittura bolognese nel secolo XV. — La pittura Modenese nel XV; ebenda I, S. 193, 241; II, S. 339; III, S. 281, 379. Rom 1888, 1889, 1890.
— La scultura Emiliana nel rinascimento; ebenda III, S. 1. Rom 1890.
— Francesco di Simone; ebenda V, S. 371. Rom 1892.
— G. Vasari, Le Vite. I. (Gentile da Fabriano e il Pisanello). Florenz 1896.
— Miniature d'Antonio da Monza. — Il maestro di Correggio. — Bartolommeo Veneto. — La pittura Parmeggiana nel secolo XV. — Beato Angelico e Benozzo Gozzoli; in L'Arte I, S. 154; II, S. 432; III, S. 374; IV, S. 1. Rom 1898, 1899, 1900, 1901.
— Storia dell' Arte Italiana. I, II, III. Mailand 1901, 1902, 1904 (wird fortgesetzt).
— Le principie del Caradosso a Roma; in L'Arte, VI, S. 1. Rom 1903.

Verneilh, F. de: L'art byzantin en France. Paris 1851.

Viollet-le-Duc, E.: Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle. 2. Aufl. 10 Bde. Paris 1875.
— L'Art russe. Paris 1877.

Vischer, R.: Neues über B. Strigel; im Jahrb. Pr. K.-S. VI, S. 38, 81. Berlin 1885.
— Über Peter Vischer d. Ä.; ebenda X, S. 166. Berlin 1889.
— Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1896.

Vitry, P.: Michel Colombe. Paris 1901.

Vöge, W.: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends; Ergänzungsheft VII zur Westdeutschen Zeitschrift. Trier 1891.
— Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Straßburg 1894.
— Ein Verwandter des Codex Egberti; Zu Brauns Trierer Malerschule; im Repertorium XIX, S. 105, 125. Berlin und Stuttgart 1896.
— Ein deutscher Schnitzer des zehnten Jahrhunderts; im Jahrb. Pr. K.-S. XX, S. 117. Berlin 1899.
— Über die Bamberger Domskulpturen; im Repertorium XXII, S. 94; XXIV, S. 195, 255. Berlin und Stuttgart 1899 und 1901.
— Die Elfenbeinbildwerke der christlichen Epochen im Berliner Museum. Berlin 1900.
— Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus; im Repertorium XXV, S. 409. Berlin 1902.

Vogelsang, W.: Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Straßburg 1899.

Vogüé, M. de: Les églises de la Terre-Sainte. Paris 1860.
— La Syrie Centrale: Architecture civile et religieuse. Paris 1865—1877.

Voll, K.: Die Werke des Jan van Eyck. Straßburg 1900; dazu Repertorium XXIII, S. 92, Berlin und Stuttgart 1900, und Gazette des Beaux Arts 1900, I, S. 215, Paris 1901.
— Justus von Gent; im Repertorium XXIV, S. 54. Berlin und Stuttgart 1901.

Vopel, H.: Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg i. B. 1899.

Vorländer, O., s. Borrmann.

Voß, G.: Über mittelalterliche Wandmalereien in der Mark Brandenburg (Wandgemälde zu Dahlem); im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 261. Berlin 1894.

Vries, Skato de: Das Breviarium Grimani (große Ausgabe), I. Leiden und Leipzig 1904.

Waagen, G. F.: Kunstwerke und Künstler in England und Paris. I und II. Berlin 1837 und 1839.
— Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843.
— Treasures of Art in Great Britain. I—III. London 1854.
— Über in Spanien vorhandene Gemälde ꝛc.; in v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I, S. 33, 89, 322; II, S. 1. Leipzig 1868, 1869.
— Handbook of Painting. (German, flemish, dutch schools); revised by J. A. Crowe. London 1874.

Waal, A. de: Die Taufe Christi auf vorkonstantinischen Gemälden der Katakomben; in der Römischen Quartalschrift X, S. 335. Rom 1896.
Walchegger, F.: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Brixen 1895.
Walpole, H.: Anecdotes of Painting. London 1788; neue Ausgabe 1872.
Waltz, A.: Bibliographie von Martin Schongauer, Mathias Grünewald u. s. w. Kolmar 1903.
Wanckel, Otto: Die Sammlung des Kgl. Sächs. Altertumsvereins. Dresden 1898—1900.
Warburg, A.: Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Hamburg und Leipzig 1893.
— Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, I. Leipzig 1901.
— Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance; im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIII, S. 247. Berlin 1902.
Warner, G. F.: Illuminated Manuscripts in the British Museum. Reproduced in gold and colours. London 1903.
Wauters, A. J.: La peinture flamande. Paris 1883.
— Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. Brüssel 1893.
Weale, J.: Gerard David. London 1895.
— Hubert van Eyck; in der Gazette des Beaux Arts 1901, I, S. 474, Paris 1901; und in der Ztschr. f. b. K., N. F. XI, S. 251. Leipzig 1900.
— Hans Memlinc. London 1901.
— The Death of John van Eyck; im Burlington Magazine IV, S. 255. London 1904.
Weber, A.: Dill Riemenschneider. 2. Aufl. Würzburg und Wien 1888.
Weber, L.: S. Petronio in Bologna. Leipzig 1904.
Weber, P.: Christliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.
— Die Wandgemälde zu Burgfelden. Darmstadt 1896.
— Die Zweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhof zu Schmalkalden; in der Ztschr. f. b. K. XII, S. 73, 113. Leipzig und Berlin 1901.
Weber, S.: Die Entwickelung des Putto in der Plastik. Heidelberg 1898.
— Fiorenzo di Lorenzo. Straßburg 1904.
Weerth, E. aus'm: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1857.
— Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1880.
Weese, A.: Die Bamberger Domskulpturen. Straßburg 1897.
— Zu den Bamberger Domskulpturen; im Repertorium XXII, S. 221. Berlin und Stuttgart 1899.
Weisbach, W.: Die Baseler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1896.
— Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger; in der Ztschr. f. b. K., N. F. IX, S. 234. Leipzig 1898.
— Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901.
— Der Meister des Currandschen Triptychons; im Jahrb. Pr. K.-S. XXII, S. 35. Berlin 1901.
Weis-Liebersdorf, J. E.: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.
Weizsäcker, H.: Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab; im Jahrb. Pr. K.-S. XII, S. 50. Berlin 1891.
— Veit Stoß als Maler; ebenda XVIII, S. 61. Berlin 1897.
— Peter Vischer, Vater und Sohn; im Repertorium XXIV, S. 299. Berlin und Stuttgart 1901.
Westlake, N. H. J.: History of design in painted glass. Bd. I—IV. London 1881—94.
Westwood, J. O.: Palaeographia Sacra Pictoria. London 1843—45.
— Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London 1868.
— A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum. London 1876.
Wickhoff, F.: Der Saal des großen Rates zu Venedig in seinem alten Schmucke; im Repertorium VI, S. 1. Berlin und Stuttgart 1883.
— Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente in Rom; in der Ztschr. f. b. K. XXIV, S. 301. Leipzig 1889.
— Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola; in der Römischen Quartalschrift III, S. 158. Rom 1889.
— Über die Zeit des Guido von Siena; in den Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung X, S. 244. Wien 1889.
— Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche; in der Ztschr. f. b. K. I, S. 109. Leipzig 1890.
— Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XIV, S. 196. Wien 1893.
— Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna; im Repertorium XVII, S. 10. Berlin und Stuttgart 1894.
— und **Härtel, W. v.:** Die Wiener Genesis. Wien 1895.
Widmann, A., s. Geymüller.
Wiegand, J.: Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina zu Rom. Trier 1900.
Wieland, F.: Ein Ausflug ins altchristliche Afrika; Stuttgart und Wien 1900.

Williamson, G. C.: Francesco Francia. London 1901.
Wilpert, J.: Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Freiburg i. B. 1891.
— Ein Zyklus christologischer Gemälde aus den Katakomben der hl. Petrus und Marcellinus. Freiburg i. B. 1891.
— Fractio panis. Freiburg i. B. 1895.
— Die Malereien der Katakomben Roms. Text- und Tafelband. Freiburg i. B. 1903.
Wingenrot, M.: Beiträge zur Fiesoleforschung; im Repertorium XXI, S. 335, 437. Berlin und Stuttgart 1898.
Winter, L.: Die Burg Dankwarderode in Braunschweig. Braunschweig 1883.
Witting, F.: Piero degli Franceschi. Straßburg 1898.
— Die Anfänge christlicher Architektur. Straßburg 1902.
— Westfranzösische Kuppelkirchen. Straßburg 1904.
Wocel, J. E.: Die Wandgemälde der St. Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus. Wien 1860.
Wolff, J. A.: Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar. Calcar 1880.
Wölfflin, H.: Die klassische Kunst. München 1899.
Woltmann, A.: Geschichte der Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.
— und **Woermann, K.:** Geschichte der Malerei. Bd. I—III. Leipzig 1879—87.
Wood, J. T.: Discoveries at Ephesus. London 1877.
Wood-Brown, J.: Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella; im Repertorium XXIV, S. 127. Berlin und Stuttgart 1901.
Woermann, K.: Masaccio. — Filippo Lippi. — Botticelli. — Filippino Lippi. — Ghirlandajo; in Dohme, Kunst und Künstler II, S. 1. Leipzig 1878.
— Masaccio und Masolino; in den „Grenzboten" 1880, S. 324. Leipzig 1880.
— Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Südeuropa. Düsseldorf 1880.
— Hundert Jahre italienischer Bildnismalerei; in der Deutschen Rundschau VII, S. 32. Berlin 1891.
Woermann, K.: Handzeichnungen des Dresdner Kupferstichkabinetts. München 1896—98.
— s. Woltmann.
Wulff, O.: Die sieben Wunder von Byzanz und die Apostelkirche nach Konstantinos Rhodios; in der Byzantinischen Zeitschrift VII, S. 316. Leipzig 1898.
— Alte Kunstdenkmäler von Kiew; im Repertorium XXIII, S. 225. Berlin und Stuttgart 1900.
— Die Architektur und die Mosaiken der Koimesis-Kirche zu Nicäa. Sonderabdruck aus der Wizantijskij Wremennik, 1900. St. Petersburg 1900.
— Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Straßburg 1903.
— Über Hiazintows Niccolò Pisano; im Repertorium XXVI, S. 428. Berlin und Stuttgart 1903.
— Zur Stilbildung der Trecentomalerei; ebenda XXVII, S. 59, 221, 308. Berlin 1904.
Wurzbach, A. v.: Martin Schongauer. Wien 1880.
— Quellen der Biographie Antonellos da Messina; in der Kunstchronik, N. F. VIII, S. 289. Leipzig 1897.
— Niederländisches Künstler-Lexikon. Leipzig und Wien 1904.
Wustmann, G.: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.
Yriarte, Ch.: Mantegna. Paris 1901.
Zahn, A. v.: Masolino und Masaccio; in Zahns Jahrbüchern II, S. 155. Leipzig 1869.
(**Zanetti:**) Della pittura veneziana. Venedig 1771.
Zestermann, A. Chr. M.: Die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847.
Zimmermann, E.: Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig 1893.
Zimmermann, M. G.: Die Spuren der Langobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrtausends; in den Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Köln 1894. Nürnberg 1895.
— Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters. Bielefeld und Leipzig 1897.
— Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.
— Giotto. I. Leipzig 1899.
Zuydwyk, s. Heereman.

Register.

Die Städtenamen sind fett gedruckt, soweit ihre Gebäude oder Kunstsammlungen und in diesen die Kunstwerke besonders aufgeführt sind. Fettgedruckte Seitenzahlen weisen auf Hauptstellen hin, an denen die Künstler oder die Kunstwerke besprochen sind.

[1] Im Text als Berliner Museum bezw. Berliner Galerie schlechthin bezeichnet.



Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

	M.	Pf.
Bilder-Atlas zur Zoologie der Säugetiere, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 258 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Vögel, von Professor Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 238 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . .	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Fische, Lurche und Kriechtiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreibender Text mit 208 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand	2	50
Bilder-Atlas zur Zoologie der Niederen Tiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 292 Abbildungen. Gebunden, in Leinw.	2	50
Bilder-Atlas zur Pflanzengeographie, von Dr. ***Moritz Kronfeld.*** Beschreibender Text mit 216 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . . .	2	50
Kunstformen der Natur. 100 Tafeln in Ätzung und Farbendruck mit beschreibendem Text von Prof. Dr. ***Ernst Haeckel.*** In zwei eleganten Sammelkasten 37,50 Mk. — In Leinen gebunden	35	—

Geographische und Kartenwerke.

	M.	Pf.
Die Erde und das Leben. Eine vergleichende Erdkunde. Von Prof. Dr. ***Friedrich Ratzel.*** Mit 487 Abbildungen im Text, 21 Kartenbeilagen und 46 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 30 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	17	—
Afrika. Zweite, von Prof. Dr. ***Friedr. Hahn*** umgearbeitete Auflage. Mit 173 Abbildungen im Text, 11 Karten und 21 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder . .	17	—
Australien, Ozeanien und Polarländer, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers*** und Prof. Dr. ***W. Kükenthal.*** Zweite, neubearbeitete Auflage. Mit 198 Abbildungen im Text, 14 Karten und 24 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Süd- und Mittelamerika, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 144 Abbildungen im Text, 11 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Nordamerika, von Dr. ***Emil Deckert.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 130 Abbildungen im Text, 12 Karten und 21 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Asien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Zweite, neubearbeitete Auflage. Mit 167 Abbildungen im Text, 16 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Europa, von Prof. Dr. ***A. Philippson.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 170 Abbildungen im Text, 14 Karten u. 25 Tafeln in Holzschnitt u. Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Meyers Geographischer Hand-Atlas. *Dritte, neubearbeitete Auflage.* Mit 115 Kartenblättern und 5 Textbeilagen.		
Ausgabe A. Ohne Namenregister. 28 Lieferungen zu je 30 Pf., oder in Leinen gebunden	10	—
Ausgabe B. Mit Namenregister sämtl. Karten. 40 Liefgn. zu je 30 Pf., oder in Halbleder geb.	15	—
Neumanns Orts- und Verkehrslexikon des Deutschen Reichs. *Vierte, neubearbeitete Auflage.* Mit 40 Städteplänen nebst Straßenverzeichnissen, 1 politischen und 1 Verkehrskarte. — Gebunden, in Halbleder	18	50
Gebunden, in 2 Leinenbänden	19	—
Bilder-Atlas zur Geographie von Europa, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 233 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . . .	2	25
Bilder-Atlas zur Geographie der aussereuropäischen Erdteile, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 314 Abbild. Gebunden, in Leinwand	2	75

	M.	Pf.
Kriegskarte von Japan, Korea, Ost-China und der Mandschurei, nebst größeren Spezialdarstellungen des Gelben Meeres mit Golf von Tschili, des russischen Gebiets auf der Halbinsel Liau-tung sowie Plänen von Port Arthur, Tokio und Yokohama. Von ***P. Krauss.*** Maßstab 1:5,000,000. In Oktav gefalzt und in Umschlag 80 Pf. — Auf Leinwand gespannt mit Ringen zum Aufhängen	2	—
Verkehrs- und Reisekarte von Deutschland nebst Spezialdarstellungen des rheinisch-westfälischen Industriegebiets u. des südwestlichen Sachsens sowie zahlreichen Nebenkarten. Von ***P. Krauss.*** Maßstab: 1:1,500,000. In Oktav gefalzt und in Umschlag 1 Mk. — Auf Leinwand gespannt mit Stäben zum Aufhängen	2	25

Welt- und kulturgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Das Deutsche Volkstum, unter Mitarbeit hervorragender Fachgelehrter herausgegeben von Prof. Dr. ***Hans Meyer.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 1 Karte und 43 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Geheftet, in 16 Lieferungen zu je 1 Mk. — Geb., in 2 Leinenbänden zu je 9,50 Mk., – in 1 Halblederband	18	—
Weltgeschichte, unter Mitarbeit hervorragender Fachmänner herausgegeben von Dr. ***Hans F. Helmolt.*** Mit 51 Karten und 170 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. (Im Erscheinen.) Geheftet, in 18 Halbbänden zu je 4 Mk. — Gebunden, in 9 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Urgeschichte der Kultur, von Dr. ***Heinr. Schurtz.*** Mit 434 Abbildungen im Text, 1 Karte u. 23 Tafeln in Holzschnitt, Tonätzung u. Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Geschichte der deutschen Kultur, von Dr. ***Georg Steinhausen.*** Mit 205 Abbildungen im Text und 22 Tafeln in Kupferätzung und Farbendruck. Geheftet, in 15 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	17	—
Natur und Arbeit. Eine allgemeine Wirtschaftskunde. Von Prof. Dr. ***Alwin Oppel.*** Mit 218 Abbildungen im Text, 23 Kartenbeilagen u. 24 Bildertafeln in Holzschnitt, Ätzung u. Farbendruck. 18 Lieferungen zu je 1 Mk. — 2 Bde., in Leinen geb. je	10	—
Gebunden, in Halbleder	20	—

Literar- und kunstgeschichtliche Werke.

	M.	Pf.
Geschichte der antiken Literatur, von ***Jakob Mähly.*** 2 Teile in einem Band. Gebunden, in Leinwand 3,50 Mk. — Gebunden, in Halbleder	5	25
Geschichte der deutschen Literatur, von Prof. Dr. ***Friedr. Vogt*** u. Prof. Dr. ***Max Koch.*** *Zweite, neubearbeitete Auflage.* Mit 165 Abbildungen im Text, 27 Tafeln in Holzschnitt, Kupferstich und Farbendruck, 2 Buchdruck- und 32 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 16 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . . je	10	—
Geschichte der englischen Literatur, von Prof. Dr. ***Rich. Wülker.*** Mit 162 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Holzschnitt, Kupferstich und Farbendruck und 11 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der italienischen Literatur, von Prof. Dr. ***B. Wiese*** u. Prof. Dr. ***E. Pèrcopo.*** Mit 158 Abbildungen im Text und 31 Tafeln in Holzschnitt, Kupferätzung und Farbendruck und 8 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der französischen Literatur, von Professor Dr. ***Hermann Suchier*** und Prof. Dr. ***Adolf Birch-Hirschfeld.*** Mit 143 Abbildungen im Text, 23 Tafeln in Holzschnitt, Kupferätzung und Farbendruck und 12 Faksimilebeilagen. Geheftet, in 14 Lieferungen zu je 1 Mk. — Gebunden, in Halbleder	16	—
Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, von Prof. Dr. ***Karl Woermann.*** Mit etwa 1400 Abbildungen im Text und 145 Tafeln in Holzschnitt, Tonätzung und Farbendruck. (Im Erscheinen.) Gebunden, in 3 Halblederbänden . . . . je	17	—

Meyers Klassiker-Ausgaben.

*In **Leinwand-Einband**; für feinsten **Halbleder-Einband** sind die Preise um die Hälfte höher.*

Deutsche Literatur.

	M.	Pf.
Arnim, herausg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Brentano, herausg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Bürger, herausg. von *A. E. Berger*, 1 Band	2	—
Chamisso, herausg. von *H. Kurz*, 2 Bände	4	—
Eichendorff, herausg. von *R. Dietze*, 2 Bände	4	—
Gellert, herausg. von *A. Schullerus*, 1 Band	2	—
Goethe, herausgegeben von *K. Heinemann*, kleine Ausgabe in 15 Bänden	30	—
— gr. Ausg. in 30 Bdn. (Im Erscheinen.) je	2	—
Grillparzer, herausg. v. *R. Franz*, 5 Bände	10	—
Hauff, herausg. von *M. Mendheim*, 4 Bände	8	—
Hebbel, herausg. von *K. Zeiß*, 4 Bände	8	—
Heine, herausg. von *E. Elster*, 7 Bände	16	—
Herder, herausg. von *Th. Matthias*, 5 Bände	10	—
E. T. A. Hoffmann, hrsg. v. *V. Schweizer*, 3 Bde.	6	—
Kleist, herausgegeben von *E. Schmidt*, kleine Ausgabe, 3 Bände	6	—
große Ausgabe, 5 Bände	10	—
Körner, herausg. von *H. Zimmer*, 2 Bände	4	—
Lenau, herausg. von *C. Hepp*, 2 Bände	4	—
Lessing, herausg. von *F. Bornmüller*, 5 Bde.	12	—
O. Ludwig, herausg. von *V. Schweizer*, 3 Bände	6	—
Novalis u. Fouqué, herausg. v. *J. Dohmke*, 1 Bd.	2	—
Platen, herausgeg. von *G. A. Wolff* u. *V. Schweizer*, 2 Bände	4	—
Reuter, herausgegeben von *W. Seelmann*, kleine Ausgabe, 5 Bände	10	—
— große Ausgabe, 7 Bände	14	—
Rückert, herausg. von *G. Ellinger*, 2 Bände	4	—
Schiller, herausgegeben v. *L. Bellermann*, kleine Ausgabe in 8 Bänden	16	—
— große Ausgabe in 14 Bänden	28	—
Tieck, herausgeg. von *G. L. Klee*, 3 Bände	6	—
Uhland, herausgeg. von *L. Fränkel*, 2 Bände	4	—
Wieland, herausgeg. von *G. L. Klee*, 4 Bände	8	—

Englische Literatur.

	M.	Pf.
Altenglisches Theater, v. *Robert Prölß*, 2 Bde	4	50
Burns, Lieder und Balladen, von *K. Bartsch*	1	50
Byron, Werke, *Strodtmann*sche Ausg., 4 Bde.	8	—
Chaucer, Canterbury-Geschichten, von *W. Hertzberg*	2	50
Defoe, Robinson Crusoe, von *K. Altmüller*	1	50
Goldsmith, Der Landprediger, von *K. Eitner*	1	25
Milton, Das verlorne Paradies, von *K. Eitner*	1	50
Scott, Das Fräulein vom See, von *H. Viehoff*	1	—
Shakespeare, *Schlegel-Tieck*sche Übersetzg. Bearb. von *A. Brandl*. 10 Bde.	20	—
Shelley, Ausg. Dichtungen, v. *Ad. Strodtmann*	1	50
Sterne, Die empfindsame Reise, v. *K. Eitner*	1	25
Tristram Shandy, von *F. A. Gelbcke*	2	—
Tennyson, Ausg. Dichtung., v. *Ad. Strodtmann*	1	25
Amerikan. Anthologie, von *Ad. Strodtmann*	2	—

Italienische Literatur.

	M.	Pf.
Ariost, Der rasende Roland, v. *J. D. Gries*, 2 Bde.	4	—
Dante, Göttliche Komödie, von *K. Eitner*	2	—
Leopardi, Gedichte, von *R. Hamerling*	1	—
Manzoni, Die Verlobten, von *E. Schröder*, 2 Bde.	3	50

Spanische und portugiesische Literatur.

	M.	Pf.
Camoëns, Die Lusiaden, von *K. Eitner*	1	25
Cervantes, Don Quijote, von *E. Zoller*, 2 Bde.	4	—
Cid, von *K. Eitner*	1	25
Spanisches Theater, von *Rapp*, *Braunfels* und *Kurz*, 3 Bände	6	50

Französische Literatur.

	M.	Pf.
Beaumarchais, Figaros Hochzeit, von *Fr. Dingelstedt*	1	—
Chateaubriand, Erzählungen, v. *M. v. Andechs*	1	25
La Bruyère, Die Charaktere, von *K. Eitner*	1	75
Lesage, Der hinkende Teufel, v. *L. Schücking*	1	25
Mérimée, Ausgewählte Novellen, v. *Ad. Laun*	1	25
Molière, Charakter-Komödien, von *Ad. Laun*	1	75
Rabelais, Gargantua, v. *F. A. Gelbcke*, 2 Bde.	5	—
Racine, Ausgew. Tragödien, von *Ad. Laun*	1	50
Rousseau, Ausgewählte Briefe, von *Wiegand*	1	—
— Bekenntnisse, von *L. Schücking*, 2 Bde.	3	50
Saint-Pierre, Erzählungen, von *K. Eitner*	1	—
Sand, Ländliche Erzählungen, v. *Aug. Cornelius*	1	25
Staël, Corinna, von *M. Bock*	2	—
Töpffer, Rosa und Gertrud, von *K. Eitner*	1	25

Skandinavische und russische Literatur.

	M.	Pf.
Björnson, Bauern-Novellen, von *E. Lobedanz*	1	25
— Dramatische Werke, v. *E. Lobedanz*	2	—
Die Edda, von *H. Gering*	4	—
Holberg, Komödien, von *R. Prutz*, 2 Bände	4	—
Puschkin, Dichtungen, von *F. Löwe*	1	—
Tegnér, Frithjofs-Sage, von *H. Viehoff*	1	—

Orientalische Literatur.

	M.	Pf.
Kalidasa, Sakuntala, von *E. Meier*	1	—
Morgenländische Anthologie, von *E. Meier*	1	25

Literatur des Altertums.

	M.	Pf.
Anthologie griechischer u. römischer Lyriker, von *Jakob Mähly*	2	—
Äschylos, Ausgew. Dramen, von *A. Oldenberg*	1	—
Euripides, Ausgewählte Dramen, v. *J. Mähly*	1	50
Homer, Ilias, von *F. W. Ehrenthal*	2	50
— Odyssee, von *F. W. Ehrenthal*	1	50
Sophokles, Tragödien, von *H. Viehoff*	2	50

Wörterbücher.

	M.	Pf.
Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** *Achte Auflage.* Gebunden, in Leinwand	1	60
Orthographisches Wörterverzeichnis der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** Gebunden, in Leinwand	—	50
Rechtschreibung der Buchdruckereien deutscher Sprache, unter Mitwirkung des Deutschen Buchdruckervereins, des Reichsverbandes Österreichischer Buchdruckereibesitzer und des Vereins Schweizerischer Buchdruckereibesitzer herausgegeben von Dr. ***Konrad Duden.*** Gebunden, in Leinwand	1	60

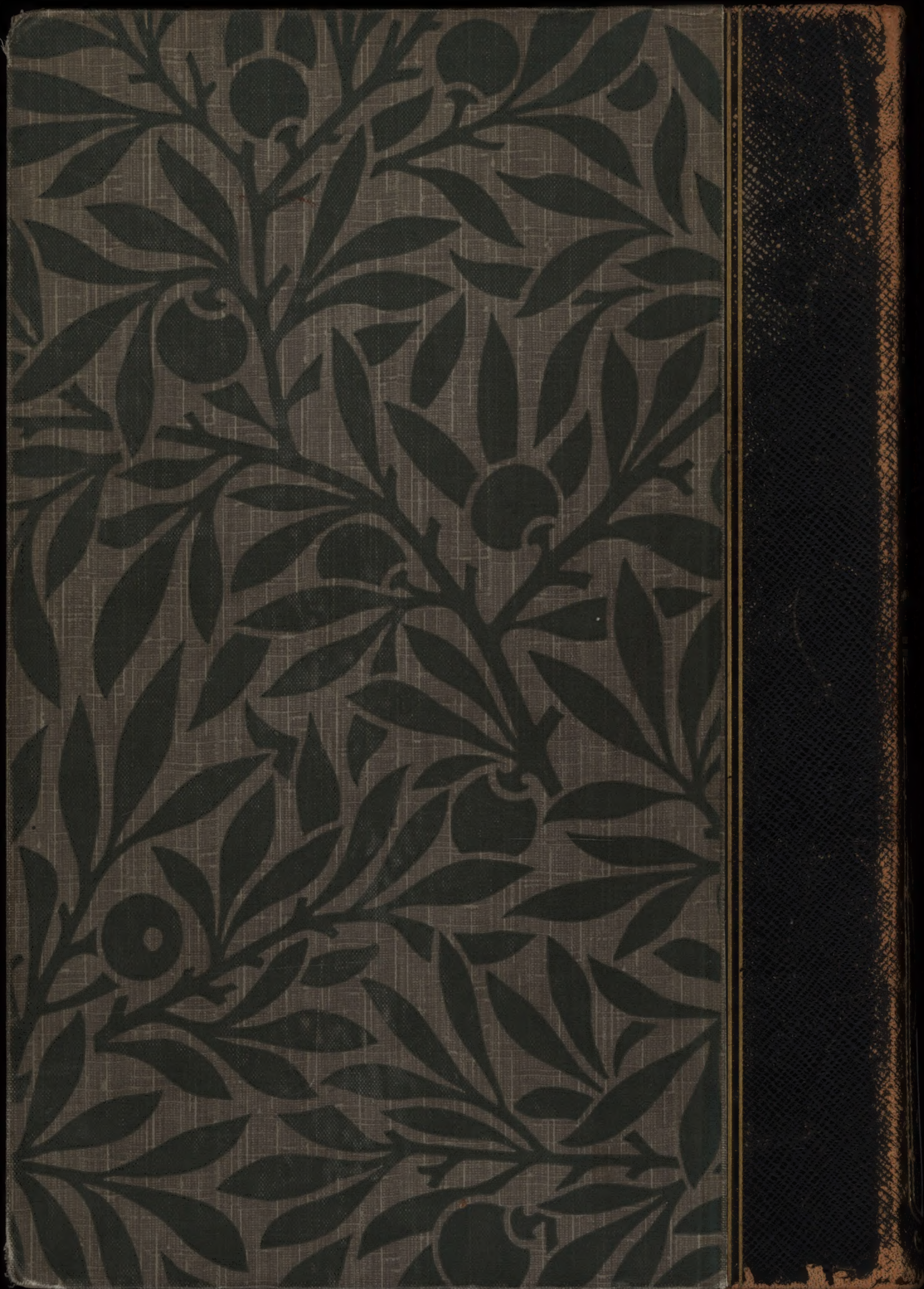
Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

9/11 70 - 17 -











Woermann
Geschichte
der Kunst
II



Georg Obermüller
Papierhandlnng
Zweiggeschäft Bethlehemstr. 38

1 Grau-deckel No 20 S. -90
1 detto No 30 S. -70

13/6 1930 S. 1.60

Dankend saldiert
Josef Palfinger

Bündelpfeiler runder Kern mit Diensten (~~Halbrund~~) 3/4 rund



S. 270/73

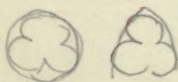
188 NOTREDAME (1163)

Bogenprofil.

185

Strebepfeiler

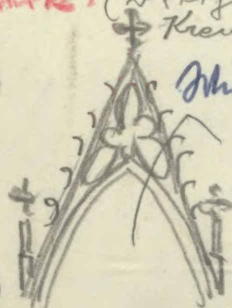
Maßwerk. (Dreipaß, Vierpaß)

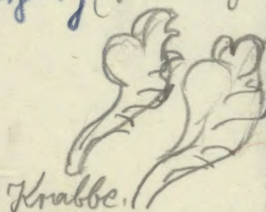


Kreuzblume

Wimperg (Windberg)







Krabbe.